DENIS LEVY: Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?
JEAN-LOUIS LELEU: Le quoi et le comment
JEAN-PHILIPPE GUYE: Analyse du sens - sens de l'analyse
MARC TEXIER: Prière d'écouter

DOSSIER FRANCO DONATONI:
ANTOINE BONNET, FRANÇOIS NICOLAS: Franco Donatoni, une figure
ALAIN POIRIER: Trajectoires
ROBERT PIENCIKOWSKI: Sauf-conduit
FRANCO DONATONI: On compose pour se composer
FRANCO DONATONI: Processus et figure

CHRONIQUES

9 782709 605526

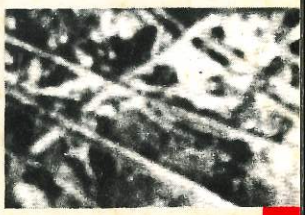
Distribution JCLattès

86-11 45 1458 4 — 70 F

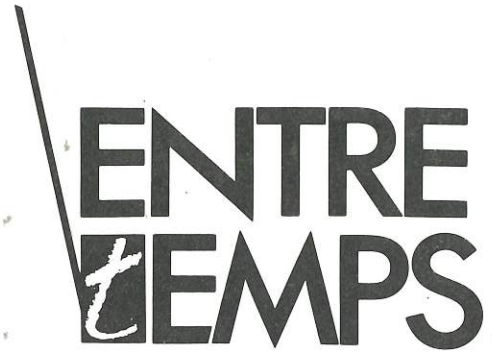
N° 2 ENTRETEMPS Novembre 1986

ENTRE t EMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE



Novembre 1986 — N° 2



Publié avec le concours du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR:

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CHRONIQUEURS:

MICHEL CHION
DENNIS COLLINS
JEAN-PIERRE DERRIEN
MARIANNE LYON
CHRISTOPHE MAUDOT
PHILIPPE MION

CORRESPONDANTS:

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOUCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
JOHN REA (Canada)
MATTHIAS VOGT (Allemagne)
MICHEL BERTHOMMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION:

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE DU N°2

DENIS LEVY: Le cinéma a-t-il besoin de la musique ? p.5
JEAN-LOUIS LELEU: Le quoi et le comment p.19
JEAN-PHILIPPE GUYE: Analyse du sens - sens de l'analyse p.37
MARC TEXIER: Prière d'écouter p.55

DOSSIER FRANCO DONATONI: p.61
ANTOINE BONNET, FRANÇOIS NICOLAS: Franco Donatoni, une figure . p.63
ALAIN POIRIER: Trajectoires p.69
ROBERT PIENCIKOWSKI: Sauf-conduit p.75
FRANCO DONATONI: On compose pour se composer p.87
FRANCO DONATONI: Processus et figure p.95
DOCUMENTATION p.100

CHRONIQUES

CONCERTS
Le Satyricon de Bruno Maderna p.103
Le Requiem Polonais de Krzystof Penderecki p.104
Le Cyclope de Betsy Jolas. (Thierry Beauvert) p.105
Darmstadt: 33° Ferienkurse für Neue Musik. (F.N.) p.106

LIVRES
XX° siècle: images de la musique française. (H.G.) p.107
Contrechamps N° 6. (G.P.) p.108
Le dossier de presse du Pierrot Lunaire. (M.K.) p.109
Célestin Deliège : Invention musicale et idéologies (F.N.) p.110
Analyse Musicale. (Bruno Laure) p.114
Musik Texte. (M.K.) p.114

DISQUES
Kaija Saariaho. (Pierre Gervasoni) p.115
Gyorgy Ligeti. (G.P.) p.116
Gilbert Amy. (M.K.) p.117
Philippe Fénelon. (G.P.) p.117

LE CINÉMA A-T-IL BESOIN DE LA MUSIQUE?

Réflexions d'un cinéaste autour de la musique contemporaine

Denis LEVY

1 - PENSER LA MUSIQUE AIDE A PENSER LE CINEMA.

Wagner est cause de ma curiosité pour la musique du XX^{e} siècle: c'est le premier compositeur que j'ai vraiment *écouté,* pour y entendre des procédures musicales et une historicité, au-delà (ou en deçà) des sentiments. Du coup, il me fallait savoir la postérité de cette musique: Mahler, Schœnberg, Boulez...

Je précise cela parce que je ne puis dissocier mon rapport à la musique contemporaine de mon rapport à la musique en général: découvrir la musique *en tant qu'art* m'a inévitablement mené vers la musique contemporaine; inversement, l'intérêt pour la musique contemporaine exige qu'on se demande ce qu'est l'art musical.

De plus, cette découverte a eu lieu pour moi en même temps que celle du cinéma (je veux dire aussi du cinéma en tant qu'art). Il n'y avait pas là de rapport direct, mais simultanéité, compagnonnage qui ne s'est jamais défait. Cette association n'a rien d'exceptionnel: musique et cinéma ont souvent fait bon ménage (pas seulement chez Eisenstein), ne serait-ce que par la connexion de la temporalité et des questions de rythme.

Le risque est d'ailleurs constant de "musicaliser" le cinéma, c'est-à-dire de vouloir *appliquer* des structures musicales au cinéma: cette tentation est récurrente dans tout ce qui s'est proclamé "l'avant-garde" au cinéma, depuis l'abstraction des années 1920 jusqu'au cinéma expérimental contemporain. Le corollaire en est du reste que le cinéma y est conçu comme peinture cinétique: l'image emprunte ses lois de

Denis Lévy, réalisateur de trois films: *L'Ecole de Mai* (1979); *Mémoire en blanc* (1981); *Karl-Jean Longuet, sculpteur* (1983). Enseigne le Cinéma à l'Université de Paris-VIII.

composition à la peinture, et le montage à la musique. Si ces films sont un spectacle souvent ennuyeux et parfois pénible, le cinéaste y trouve presque toujours quelque chose à glaner du point de vue des techniques d'écriture. (Davantage en tout cas que dans les films dont l'esthétique est symétriquement inverse, position dominante aujourd'hui, qui consiste à liquider tout travail de la forme au profit de la représentation naturaliste de l'objet).

Il m'est du reste arrivé de céder une fois à cette tentation musicale, quand j'ai entrepris un film "sériel", où les tailles de plans, les couleurs, les mouvements et les durées étaient algébrisés et organisés en séries (calquées sur le dodécaphonisme), autour d'un récit choisi au hasard. L'aventure a tourné court, faute de quelques images qui n'ont pu être réalisées, ce qui évidemment annulait le projet d'ensemble, et surtout parce que je me suis rendu compte que l'entreprise était vaine, par défaut de sens: au cinéma, l'objet ne peut être complètement indifférent. Autrement dit, il faut tenir compte de la "nature photographique" de l'image cinématographique, comme André Bazin le souligne justement. L'erreur sera de vouloir édifier une esthétique "naturelle" du cinéma, de voir dans le cinéma un "art de la réalité". Il faudrait entendre ce "de" (la réalité) en un sens purement originaire: le cinéma est l'art qui opère à partir de fragments arrachés à la réalité, et non l'art de reproduire la réalité. En ce sens, toute image est un *document* (au sens étymologique d'échantillon pertinent), mais cela n'implique pas que la vocation du cinéma soit une esthétique de documentaire; le documentaire n'est qu'un point de *départ,* il s'agit donc de s'en départir.

Au contraire de l'esthétique naturaliste qui a cru pouvoir s'autoriser des thèses de Bazin, le "musicalisme" prétend faire abstraction de la réalité, des objets, pour n'y plus considérer que l'image pour elle-même, libérée de sa fonction de document, - donc, à la limite, pur jeu de formes, peinture en mouvement, qu'on structurera et qu'on rythmera selon des modèles musicaux (ou prétendus tels: le "rythme" se contente trop souvent d'une métrique répétitive, fondée sur le "collage", à la façon des videoclips). Dans les meilleurs des cas, quand le modèle musical accompagne l'image (dans les films de Jean Mitry, par exemple, qui ont le mérite des expériences radicales: *Pacific 231, Images pour Debussy, Symphonie mécanique),* les qualités plastiques n'ont malgré tout qu'une fonction illustrative, en ce que toute question de *sens* est renvoyée en dernier ressort à la musique dont les films sont issus.

Quant à ma tentative "sérielle", si elle ne calquait pas *une* musique, elle calquait des procédés musicaux, en leur cherchant des équivalents purement techniques dans le cinéma, sans s'inquiéter de savoir si ces procédés induisaient un sens ou non. Les problèmes de forme étaient donc radicalement disjoints des questions de sens, avec le résultat habituel de ce genre de disjonction: la forme était ramenée à une pure technique (de découpage), et le sens à une pure signification (celle du récit). Je ne faisais que reconduire l'état de dislocation du cinéma contemporain.

Cependant, l'expérience m'a été utile, et je demeure convaincu que le cinéma a tout à gagner à s'intéresser à la musique, pour en tirer non des modèles, mais une méthode de pensée formelle. C'est ce que j'attends de la musique, et en particulier contemporaine, à raison de sa capacité à produire des formes nouvelles. C'est en tout cas pour moi une des façons de me soustraire au régime théâtral de la mise en scène, et de trouver des procédures de construction de mes films: usage de "Leitmotive" visuels dans *L'Ecole de Mai,* ou structure "fuguée" de *Mémoire en blanc.* Ceci m'a jusqu'à présent permis de trouver une cohérence formelle ailleurs que dans une structure narrative, - ce dont le cinéma classique s'est soutenu, et se soutient encore, un peu à la façon du système tonal en musique.

Une partie du cinéma moderne (Straub, Duras, Oliveira) a poussé ce système narratif à ses limites en présentant directement et intégralement un texte littéraire, au lieu de l'adapter: du coup, l'organisation du film était moins dépendante du récit, puisqu'il ne s'agissait plus de fournir un "équivalent" aux mots. Le problème qui s'est alors posé aux cinéastes a été de trouver de nouvelles méthodes de structuration des films: c'est pourquoi la question du *montage* retrouve aujourd'hui son actualité (notamment chez Godard, Richard Dindo, Pierre Beuchot), libéré du *découpage,* qui est lié à la dramaturgie classique. Et ce n'est pas un hasard si les procédures d'écriture musicale sont à nouveau interrogées, explicitement ou non, par ces cinéastes du montage, qui renouent ainsi avec l'esthétique d'Eisenstein, dont les catégories du montage se fondaient sur des concepts musicaux (montage métrique, rythmique, tonal, harmonique; contrepoint visuel et sonore, etc).

C'est sans doute aujourd'hui Godard qui pousse le plus loin, et avec le plus d'entêtement, l'exploration des rapports cinéma-musique, - depuis au moins *Sauve qui peut (la vie),* qui se créditait lui-même d'être un film "composé par Jean-Luc Godard". On peut dire que *Prénom Carmen* tentait de faire de la musique ce que Straub, Duras ou Oliveira faisaient du texte. Mais je ne crois pas que cette substitution puisse être réellement opérante: les rapports du cinéma à la

littérature ne peuvent être du même ordre que son rapport à la musique; ce qu'avère l'impossibilité, avouée par Godard, de structurer *Prénom Carmen* sur le modèle d'un Quatuor de Beethoven. Du coup, c'est la structure narrative qui l'a emporté, où les images du quatuor apparaissaient comme des excroissances incongrues.

Il s'agit donc moins, me semble-t-il, d'imiter des techniques d'écriture, en leur trouvant des "équivalents" cinématographiques (ce qui n'a pas de sens), que de dégager des formes de pensée dont on peut s'inspirer pour penser le cinéma: voir comment les compositeurs pensent (dans) leurs créations, et essayer de trouver ce qui peut se penser du et en cinéma si l'on adopte une orientation similaire. Tel est le sens de l'intuition d'Eisenstein, lorsqu'il tente de fonder des catégories du montage en dehors des nécessités du récit, c'est à dire au-delà du découpage.

(Dans ces conditions, la musique n'est d'ailleurs pas la seule source d'inspiration possible des cinéastes, même si elle est privilégiée par les capacités d'abstraction qu'elle offre: la poésie, la peinture, le théâtre proposent aussi des exemples de pensée artistique; la politique et la philosophie, des formes de pensée pratique).

Ainsi, je pense qu'on peut traiter la crise du cinéma réaliste en la comparant, *mutatis mutandis,* à la crise du système tonal. C'est pourquoi la musique contemporaine m'intéresse au premier chef quand elle élabore des méthodes de composition en dehors du système tonal, - de même que le cinéma moderne tente de sortir des ornières du réalisme narratif. On remarquera au passage qu'il ne s'agit pas d'un épuisement de la narration: il y a toujours des histoires à raconter, et comme disait Schœnberg, il reste encore beaucoup de musique à écrire en Do majeur. Et il s'en écrit toujours: mais est-ce encore de la musique, - est-ce encore du cinéma? Simplement, la pensée tonale, ou la pensée réaliste, ne sont plus pertinentes au regard des questions à traiter aujourd'hui: les systèmes mathématiques changent, les systèmes esthétiques aussi.

2 - LA MUSIQUE DANS LE FILM

Musicalité du film/musique de film. Le film peut être à lui-même sa propre "musique"; cela se vérifie pour moi au moment du montage: j'ai toujours le sentiment d'"entendre" le film. Mais on peut aussi bien en faire l'expérience en voyant certains grands films muets: que ce soit chez Murnau, Eisenstein ou Chaplin, il y a une musicalité extrême de l'image. Ce qui explique sans doute la difficulté qu'il y a à

leur adjoindre un accompagnement musical qui ne contredise pas cette musicalité. En revanche les films qui appartiennent déjà à la voie réaliste qui s'affirme à Hollywood, à la suite de Griffith, et qui va triompher avec le parlant, ces films-là, semble-t-il, supportent mieux un fond musical, pourvu qu'il soit discret.

Je ne rappellerai pas les circonstances historiques des rapports entre le cinéma muet et l'accompagnement musical: Michel Chion l'a amplement fait[1]. Je me place simplement ici du point de vue d'une perception actuelle du cinéma muet, où l'on est constamment confronté aux deux cas possibles: musique ou silence. Avec la télévision, cela devient même un choix à faire.

Je ne me demanderai donc pas si la musique de film appartient "naturellement" au cinéma ou pas, mais je constate que pour le cinéma muet, la question de l'accompagnement musical ne peut se traiter de façon univoque, et qu'elle trouve sa réponse la plus positive du côté d'un cinéma réaliste, où la transparence (l'effacement) des techniques du récit produit l'illusion d'une continuité temporelle et spatiale, d'une réalité dont le film est la représentation. C'est un cinéma qui attend et appelle le parlant pour développer toutes ses possibilités, c'est à dire pour produire une complète illusion de réalité: et dans l'effet de continuité, plus encore que la parole et les bruits, la musique joue un rôle essentiel.

D'une part, à l'intérieur d'une même séquence, elle colmate l'espace découpé par les différentes images, en renfort des autres éléments sonores; la continuité sonore ouvrira du reste au découpage la possibilité d'être moins "filé", plus heurté, plus discontinu (comme chez Welles, qui réintroduit ainsi une nouvelle musicalité de l'image).

D'autre part, la musique a ce privilège sur les autres éléments sonores du film, de pouvoir à coup sûr enchaîner deux séquences, deux fragments de durée continue, et les souder invisiblement; tandis que le procédé du chevauchement (début du son d'une séquence apparaissant sur la fin de l'image précédente) introduit toujours l'impression d'une continuité artificielle, une musique adéquate peut non seulement assurer des transitions, mais combler des ellipses importantes. La musique prend alors le relais de la fiction pour assurer la continuité du drame.

Paradoxes de la musique de film. Il y a deux paradoxes de la musique de film: le premier est relevé par Michel Chion[2], sous le nom de "règle d'effacement". Le statut classique de la musique de film est de ne pas se faire entendre pour elle-

(1) Michel Chion, *le Son au cinéma* (Ed. Cahiers du cinéma), pp. 111-114.
(2) Op. cit. p. 114.

même; on exige d'elle "qu'elle se fonde dans la physionomie générale du film", en s'en tenant à sa seule capacité d'évocation.

Ce n'est là, à vrai dire, que le statut général des formes dans le cinéma réaliste: la musique aussi doit s'efforcer à la transparence, pour s'homogénéiser à la continuité du monde représenté, à l'illusion de réalité.

C'est le deuxième paradoxe; que l'illusion de réalité, non seulement tolère, mais dans la majorité des cas réclame un élément aussi invraisemblable, aussi apparemment "irréaliste", qu'une musique qui surgit de nulle part. Ce qui implique que le réalisme ne fonctionne pas sur la vraisemblace (sur l'exactitude de la représentation, ce qui est l'erreur naturaliste), mais sur la fiction d'un monde continu, homogène, - d'une *scène illimitée.*

Il faudrait donc articuler les deux paradoxes en disant que le réalisme intègre la musique comme facteur de continuité globale, pour autant que sa présence ne provoque aucune question sur son existence même. On en aura la vérification *a contrario* dans les films où la musique, par surabondance, redondance ou inversement par contradiction flagrante avec le drame (cas de maladresse ou volonté de "contrepoint"), entrave l'illusion de réalité, empêche l'identification du spectateur au drame, pour lui faire se demander: quelle est cette musique?

Michel Chion rapproche justement la musique de film de celle d'opéra. Je crois en effet que le cinéma réaliste a aussi hérité du théâtre lyrique, comme il a hérité de la peinture figurative et du roman classique: cette question de "l'héritage" des autres arts (qui m'apparaît plutôt comme une question d'hérédité) a hanté les premiers théoriciens du cinéma. Mais on pourrait aussi envisager la question dans l'autre sens, et se demander si l'apparition de la peinture non-figurative, du roman moderne, et la disparition de l'opéra, ont quelque chose à voir avec la constitution, vers les années 1910, du cinéma narratif réaliste, - comme si celui-ci avait débarrassé les autres arts des problèmes de *représentation.* (Qui sait même si la musique de film n'a pas définitivement libéré la musique de la tonalité?)

En tout cas, il me semble qu'il faudrait traiter la musique de film davantage selon les critères de la musique d'opéra que selon ceux de la musique "pure", au regard desquels en effet, elle "n'existe pas", comme dit Chion[3]. On pourrait voir, au fond, dans les grands films hollywoodiens une sorte de continuation de l'opéra, le chant en moins, et le réalisme en plus; cependant, dans les plus beaux films, quelque chose *chante* toujours, avec ou sans musique.

(3) Et je ne crois pas que ce soient du tout les mêmes critères: ce qui est insupportable dans une symphonie de Tchaïkovsky devient tout à fait recevable chez Puccini, parce qu'il s'agit de représenter un drame.

Je crois même que "l'héritage" de l'opéra est plus important, pour la musique de film, que celui de la musique de scène. La musique de scène intervient au théâtre sur deux modes: soit qu'elle accompagne une chanson (ou une danse) introduite dans le texte; en ce cas, elle interrompt le drame, le suspend, comme ce sera le cas au cinéma dans la comédie musicale, où le numéro musical vient trouer l'intrigue. Soit la musique de scène intervient en interlude, pour au contraire boucher un "trou" dans l'espace (changement de décor) ou dans le temps (changement d'époque); c'est là, on l'a vu, une des fonctions de la musique de film (assurer localement la continuité), mais ce n'est pas la seule, ni même la principale. Celle-ci serait plutôt cette capacité d'*évocation* (sentimentale ou sensuelle, mais pas uniquement) dont parle Chion, qui produit un effet de continuité globale et qu'elle partage avec la musique d'opéra[4] [5].

Cinéma moderne/musique contemporaine. Il me semble que la musique contemporaine, sauf cas exceptionnels, abandonne cette fonction évocatrice ("la musique n'exprime rien") au profit d'une plus grande "abstraction", au sens où l'on parle de peinture abstraite. (Ici, je ne juge pas, mais s'il faut parler de goûts personnels, je ne me sens pas mieux loti que le commun des mélomanes: ce qui se dit de la musique contemporaine m'intéresse davantage que ce qui s'en fait, qui bien souvent ne me "parle" pas, à quelques exceptions près - plutôt que des compositeurs, il faudrait citer des œuvres - mais ce sont ces exceptions qui à mes yeux font exister la musique contemporaine).

Dans un cinéma réaliste, la musique moderne (atonale) aura donc d'extrêmes difficultés d'intégration: ce n'est pas pur hasard, ni pure soumission des cinéastes au "goût des masses", si la quasi totalité de la musique de film est tonale. Les rares exceptions confirment cette difficulté: si la modernité de *Muriel* peut se confronter à la musique de Henze, quand Resnais revient, avec *l'Amour à mort*, à l'académisme narratif, il doit la reléguer à des temps morts, sans image, la rendant ainsi à une fonction de musique de scène, entre deux séquences.

Le cinéma réaliste demande donc à une musique tonale de participer à l'illusion de continuité qu'il produit, en l'intégrant à ce que, faute de mieux, on appellera une "atmosphère" homogène. On pourrait dire que tout l'effort du cinéma réaliste tend à construire des sortes de "clusters" et à les enchaîner sans heurts. Il ne s'agit pas évidemment de clusters au sens où ce seraient des ensembles d'éléments

(4) On a vu dans les années 30, notamment à Hollywood, certains films soutenir jusqu'aux limites le parallèle avec l'opéra, en usant de musique sans interruption.

(5) Le théâtre contemporain utilise parfois la musique en cours de scène; j'y vois l'influence du cinéma, - juste retour des choses ou dévoiement du théâtre?

indiscernables, mais au sens où, de fait, la perception *immédiate* ne dissocie pas les éléments; c'est particulièrement vérifiable dans la musique de film, dont on sait après coup qu'elle était là (souvent on le sait quand elle s'arrête), mais qu'on n'entend pas, sur le moment, en tant que musique. Ce n'est pas particulier à la musique: les autres éléments, lumière, décors, jeu d'acteurs, etc, sont, sur le moment, indissociés, et perçus dans l'homogénéité de chaque fragment de récit, de chaque unité dramatique, conçue sur le modèle de la scène de théâtre. Il est caractéristique, par exemple, que cherchant à se souvenir d'un film, la mémoire retrouve d'abord des scènes, et en retienne surtout des atmosphères, avant de parvenir, quelquefois avec effort, à reconstituer les éléments qui composaient cet effet.

Cette homogénéisation des éléments est essentiellement le fait du drame; j'en vois la preuve dans les moments où le drame s'interrompt, ou se ralentit, comme souvent en fin de scène, parfois en début (séquences de transition) ou au milieu (séquences d'attente, par exemple). Dans ces moments-là, "l'effet cinéma" redispose tout autrement ses éléments, dans une sorte de "disjonction associative" où ils sont perçus distinctement ensemble; musique et effets de mise en scène, effets de cinéma, sont reçus en même temps mais pour eux-mêmes. Ce seront donc des moments particulièrement cruciaux pour la musique de film, non seulement parce qu'elle s'y fait "remarquable", mais parce qu'elle y joue un rôle important, comme on l'a dit, dans la continuité, la transition, le *passage;* passage du temps, passage d'une époque à une autre, d'un endroit à un autre.

Or ces moments non-dramatiques, ces entre-deux, deviennent les moments privilégiés dans le cinéma moderne, qui se définit en réaction à la représentation réaliste narrative par un effort commun de dédramatisation du cinéma. Ceci est lisible chez Godard (dans la coupure abrupte), chez Straub (dans la durée réelle), chez le Wenders de *Faux Mouvement* et *Au fil du temps* (dans l'errance), chez Duras (dans le "vidage" de l'image), chez Syberberg ou Oliveira (dans la théâtralisation, c'est à dire la primauté du texte sur l'action). Chez les documentaristes modernes, comme Richard Dindo ou Johan Van Der Keuken, la question de la dédramatisation ne se pose évidemment pas; en revanche, on repèrera chez eux une volonté de "fictionnaliser" le documentaire sans recours à la dramatisation (au récit fictif, comme par exemple dans *Louisiana Story* de Flaherty). Il va de soi que pour ces cinéastes, la fonction de la musique ne peut plus être celle de la musique de film classique.

On remarquera d'abord que chez tous ces cinéastes, la musique, quand il y en a, et quelle que soit sa qualité musicale intrinsèque, se fait toujours entendre; la mémoire retient distinctement la musique d'*India Song,* comme celle d'*Au fil du temps,* ou celle du *Soulier de satin* (son seul défaut d'importance).

A l'extrême, chez Straub, la musique ne peut exister qu'à condition d'être le sujet du film: *Moïse et Aaron, Chronique d'Anna-Magdalena Bach, Introduction à la Musique d'accompagnement pour une scène de film de Schœnberg.* On pourrait dire que Straub pratique radicalement la thèse de Chion sur la musique de film: elle n'existe pas. Et l'art de Straub refusant de s'écarter d'une ligne de ce qui matériellement existe, il ne peut admettre qu'une musique qui existe déjà. (En un sens, le travail de Pierre Beuchot sur la musique de Jaubert dans *le Temps détruit* est comparable à celui de Straub).

Chez Godard, la mise en sujet de la musique est plus complexe; il est probablement le seul cinéaste contemporain à s'interroger explicitement sur la musique du cinéma: dans *Sauve qui peut (la vie),* un personnage signalait (au spectateur, avant tout) la présence de la musique, avant que la caméra ne découvre, à la fin du film, l'orchestre, la source de la musique du film. Ce dévoilement participe de l'entreprise godardienne de mettre à mal la transparence classique en rendant perceptibles les processus de procution des images et des sons. Mais cette entreprise, parce qu'elle s'en prend davantage à la technique qu'à la forme, demeure limitée, et produit plutôt un effet de plaisanterie que de réflexivité. Je lui préfère le travail accompli dans *Passion,* où Godard se demandait si la politique pouvait valoir comme cause de l'art au même titre qu'autrefois le christianisme; la musique y était donc interrogée sous sa face religieuse, incluse dans le sujet du film en même temps qu'élément de sa composition.

On pourrait reprocher à Godard de mettre ainsi dans sa manche l'atout de la sentimentalité propre à la musique tonale, et d'en profiter pour jouer sur deux tableaux (de même que le signifiant "Pologne" vaut à la fois pour la politique et pour la religion): mais il faudrait alors étendre le reproche aussi bien à tout le cinéma moderne, à l'exception de Straub et de l'association Resnais-Henze. A vrai dire, il me semble que les cinéastes modernes sont attachés à la musique tonale à proportion de leur attachement au réalisme narratif: Godard encore, dans son récent téléfilm *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (son œuvre la plus aboutie depuis *Passion*), est au plus près de

l'atonalité dans ce qu'il choisit de Bartok, comme il est au plus près d'une construction qui ne devrait plus rien à la narration réaliste, à la dramaturgie. Du coup, d'ailleurs, la musique fonctionne par moments en étai à cette construction: certaines séquences sont montées sur le rythme global de la musique.

Si la place de la musique de film est modifiée dans le cinéma moderne, on ne dira pas pour autant que cela fasse exister la musique de film comme catégorie ou comme genre musical. La thèse de Chion reste valable: toute musique est bonne à intégrer à un film. La question qui se pose alors est de savoir pourquoi la musique atonale reste considérablement boudée par les cinéastes modernes. Je ne crois pas en effet qu'il y ait un lien décidé entre réalisme et musique de film tonale: ce n'est pas par intention réaliste qu'on utilise une musique tonale. Je veux simplement dire que l'usage d'une musique tonale est comme le symptôme d'une rémanence du système réaliste, toujours lisible par ailleurs, dans l'attachement aux notions de personnages, de continuité dramatique, ou aux effets de "vécu", de naturel, etc.

La question centrale du cinéma moderne est moins, du reste, de détruire le réalisme (qui est d'ailleurs détruit depuis longtemps, et supplanté par le naturalisme et l'esthétisme contemporains) que de construire autre chose, - de même que la grande affaire de la musique du XX^{e} siècle n'a pas été la destruction de la tonalité, mais la systématisation sérielle. Le problème est qu'il n'y a encore rien, au cinéma, de comparable au sérialisme (encore une fois, il s'agit ici d'une pure métaphore, loin de toute musicalisation du cinéma); c'est à dire qu'on en est toujours à une étape de destruction, à quelques tentatives près. Et on dirait que lorsque les cinéastes se sont intéressés à la musique contemporaine (ce qu'il faut donc distinguer d'un traitement moderne de la musique de film), cela a été essentiellement dans son aspect de destruction de la tonalité, - et en particulier dans ce qui la rapprochait le plus du bruit: témoin le flirt insistant du cinéma abstrait, expérimental ou d'avant-garde, avec la musique concrète ou électro-acoustique. Cela relève en général d'un effort de fusion de la musique dans le corps du film, qui en réalité reconduit la prédominance du continu propre au réalisme, tout en croyant asseoir la primauté du discontinu par des effets d'image "hachée" caractéristiques de ce cinéma: ainsi, musique et bruit se confondent pour assurer une continuité, et le problème de la musique est renvoyé à celui du son en général. Mais, en un sens, dans le cinéma réaliste, la musique était-elle autre chose que le bruit des sentiments?

En ce qui concerne mon propre travail, j'ai toujours veillé, quand j'utilisais de la musique, à montrer comment la musique s'arrache au bruit, - ou au silence, puisque le silence n'est pas l'absence de son, mais un faible bruit (de fond). Avec Bach (dans *Karl-Jean Longuet)*, il a fallu tricher, puisqu'on a dû rallonger à l'extrême une note au violoncelle, jusqu'à ce que sa nature sonore, musique ou bruit, devienne équivoque; mais la tâche était plus facile avec Schœnberg et Webern (pour *Mémoire en blanc*), dont l'atonalisme se prêtait davantage à l'ambiguïté.

J'utilise la musique plutôt pour des effets de ponctuation, ou de continuité locale[6], sur des durées assez brèves; il me faut donc une musique qui se laisse découper en petites séquences, et de ce point de vue, Webern était particulièrement adéquat. J'avais en outre choisi une œuvre pré-sérielle (les *Bagatelles*) pour marquer en quelque sorte que pour moi, cinéaste, l'étape était celle-là, en quête d'une nouvelle construction. Et peut-être y avait-il un brin de nostalgie esthétique, quand le film s'achevait sur quelques mesures du Quintette (en Ut) de 1907, - mais mon intention était plutôt, en introduisant ce Quintette, de marquer qu'en art, on ne saurait ignorer (comme parfois chez les modernes) l'importance des sentiments, - même s'il faut abolir leur toute-puissance. Et la musique est encore ce qu'on a trouvé de mieux, au cinéma, pour susciter des sentiments.

Je conclurai en revenant sur l'inspiration musicale d'Eisenstein, qui n'est pas fantaisie de mélomane, mais me paraît révélatrice d'une conception encore pertinente, moderne, du cinéma.

Au cœur de cette conception, il y a la volonté d'Eisenstein de s'adresser avant tout à la *pensée* du spectateur (par ce biais propre à l'art: l'émotion)[7]. Concevoir le spectateur comme sujet pensant, et non plus comme masse à catéchiser (ou à distraire), implique un rapport particulier à ce spectateur; rapport d'égal à égal, qui fonde une nouvelle capacité de *sens*. Le spectateur n'est plus seulement en position de récepteur, mais en position d'*interprète* (au sens fort, qu'il a en musique): en position d'altérité, alors que le cinéma réaliste fait plutôt appel à l'identité (demande, par exemple, qu'on s'identifie au film, ou à un élément permanent du film).

Je ne veux pas dire que le spectateur requis par le cinéma réaliste soit purement passif, en proie à la confusion des sentiments; il lui est demandé de faire preuve aussi bien d'activité interprétante, mais sur un autre mode de participation, proche de la *croyance,* que celui que propose le

(6) Autrement dit: ponctuation = la musique est montée sur l'image; continuité locale = l'image est montée sur la musique.

(7) Je distingue ici entre le sentiment, qui est affaire individuelle, rapport à soi-même (y compris en amour, où la déclaration est une question distincte de celle de l'affect), et l'émotion (esthétique), que j'entends dans son sens étymologique d'excès sur soi-même, où le rapport à autrui est immédiatement posé, sous la forme de sa transmission: autrement dit, en art, l'émotion doit se communiquer (faute de quoi, l'œuvre manque son but), tandis que le sentiment s'éprouve, s'exprime, mais ne se "discute" pas. Le travail de l'art classique a été de transformer des sentiments en émotions; celui de l'art moderne, fondé sur une nouvelle conception du rapport de l'œuvre au public, est sans doute de parvenir à susciter des émotion sans se fonder sur l'identification sentimentale (même si cela n'implique pas pour autant l'élimination de tout sentiment).

cinéma moderne, - sorte de contrat de *confiance réciproque* passé entre le cinéaste et le spectateur.

Je tiens par ailleurs que ce changement d'attitude exigé par les modernes rétroagit sur la vision qu'on peut avoir aujourd'hui du cinéma réaliste: ce n'est peut-être que maintenant qu'on peut évaluer justement ce qu'a été la puissance artistique de ce cinéma, et notamment du cinéma hollywoodien, dont on peut mesurer la force à raison de ce que notre époque peut en proposer une interprétation neuve. De même, c'est du point de vue de la modernité qu'on peut marquer les limites de la pensée d'Eisenstein, en particulier dans ses films.

Qu'Eisenstein ait incomplètement réalisé sa volonté principielle n'est que le fait d'une incapacité d'époque, d'une adhérence (en partie contrainte) de son cinéma aux formes réalistes. Mais il me semble qu'au-delà de ses films, le cinéma moderne retrouve son esthétique, c'est à dire ses préoccupations de *sens*, quand il s'offre à l'interprétation du spectateur sous le signe d'une conception du sens comme *orientation subjective,* et non plus comme signification démonstrative (comme "message"). Il s'agit d'interpréter l'énonciation plutôt que les énoncés: la volonté de dédramatisation que je relevais chez les modernes participe d'une défection des énoncés, d'un retrait de la signification. Le sens émerge là où la signification vient s'échouer. Autant dire que l'interprétation ne suppose plus l'identification à l'univers représenté, mais le questionnement de la représentation. (Peut-être pourrait-on envisager l'interprétation musicale moderne dans ces termes: l'interprète y questionnerait davantage l'œuvre qu'il ne cherche à s'identifier aux sentiments du compositeur, à son "monde intérieur").

Sous cet angle-là, on peut reconsidérer l'inspiration musicale d'Eisenstein comme un point d'appui pour excéder la signification: la musique, elle, est déjà libre de toute obligation de signifier, - seul lui importe de faire sens; encore ce sens n'atteint-il la complétude (sa réalisation) que pour autant qu'il existe un interprète. Le spectateur idéal d'Einsenstein est sans doute l'équivalent de l'interprète en musique, pour qui le sens est moins une directive lancée par l'œuvre qu'une orientation des émotions.

Le montage, qui est la forme spécifique du cinéma, c'est à dire ce qui produit le sens, est ainsi envisagé par Eisenstein sous une catégorisation musicale dont les catégories en elles-mêmes importent peu (même si elles ont encore une pertinence pratique): l'important est qu'elle soit musicale, - délivrée des contraintes de la signification (contraintes qui

s'avèrent en définitive extérieures à l'art, et par où s'exercent toujours, du reste, les pressions idéologiques) et excédant la primauté absolue de la continuité réaliste.

Le montage, du coup, devenant opération sur le rythme, est délivré de la *collure,* du découpage technique; si le montage est conçu comme une combinatoire du même et de l'autre, du continu et du discontinu - sur quoi se fonde le rythme, tel que l'entend François Nicolas[8] - il peut être interne à l'image, comme le démontre Welles (défricheur en cela de la modernité contemporaine).

L'enjeu du cinéma contemporain me paraît donc être de s'arracher complètement à l'empire de la continuité dramatique (autrement dit à son origine réaliste), au nom d'une liberté plus grande du spectateur, - sans pour autant se défaire dans la pure discontinuité des collages avant-gardistes: à l'écart autant d'une métaphysique du Même que d'une métaphysique de l'Autre. A cet égard, le cinéma a tout à apprendre de la pensée musicale, en particulier quand elle se concentre sur la question du rythme.

(8) François Nicolas, "Visage du Temps: Rythme, Timbre et Forme", in *Entre-temps* n°1.

LE QUOI ET LE COMMENT

A propos du second mouvement ("Variations") de la *Symphonie* op. 21 de Webern

Jean-Louis LELEU

STRUCTURE SERIELLE ET IDEE MUSICALE

Si une grande partie de la musique atonale "libre", celle qui - comme *Erwartung* - ne fait appel, ni au thématisme, ni aux schémas d'organisations hérités de la tradition classique, a longtemps passé pour "inanalysable" - et de fait oppose une résistance particulière, *salutaire*, à l'analyse - du fait qu'aucun système de composition n'y est mis en œuvre, les partitions relevant de la technique sérielle exercent au contraire sur celui qui les aborde une forme de contrainte: elles semblent attendre de lui qu'il mette au jour les opérations par lesquelles le texte musical s'est trouvé agencé comme il l'est (opérations qui ne comprennent pas seulement l'emploi des formes de la "Grundreihe", mais l'ensemble des procédés liés à l'organisation sérielle, par exemple chez Webern le recours à la technique du canon, la formation de "séries" de formes sérielles, l'extension du principe sériel aux rapports de durée, etc.). Or, des doutes ont été exprimés très tôt quant au sens et à l'utilité d'un tel travail d'analyse. Le document le plus significatif, à cet égard, est la lettre fameuse adressée en juillet 1932 par Schœnberg à Rudolf Kolisch, lettre dans laquelle le compositeur déplore l'intérêt porté par ses élèves à la facture dodécaphonique de sa musique; Schœnberg (partant de l'exemple de son *troisième quatuor*) y distingue soigneusement deux types d'analyse:

> "Tu as bien identifié la série de mon Quatuor à cordes (...). Cela n'a pas dû aller sans peine, et je ne crois pas que

j'aurais moi-même cette patience. Crois-tu donc qu'il avance à quelque chose de savoir cela? Je n'arrive pas à me l'imaginer. Je suis convaincu que pour un compositeur qui manque encore d'habileté dans le maniement des séries cela peut donner des idées quant à la manière de procéder, montrer, du strict point de vue technique, la possibilité de créer à partir des séries. Mais on ne peut rien tirer de là - ou tout au plus accessoirement - quant aux qualités esthétiques. Je n'insisterai jamais assez sur le danger qu'il y a à donner trop d'importance à ces analyses, qui n'aboutissent qu'à ce que j'ai toujours combattu : à savoir saisir comment la musique est *faite,* alors que j'ai toujours aidé à comprendre ce qu'elle *est.* J'ai déjà tenté plusieurs fois d'expliquer cela à Wiesengrund (c'est-à-dire Adorno), ainsi qu'à Berg et à Webern. Mais ils ne veulent pas me croire. Je ne le répèterai jamais assez : mes œuvres ne sont pas des compositions *dodécaphoniques,* mais des *compositions* dodécaphoniques ; on me confond de nouveau sur ce point avec Hauer, pour qui la composition n'a qu'une importance secondaire.

Je n'ignore pas bien sûr, et n'oublie à aucun moment, qu'en te livrant à ces investigations tu gardes toujours un contact vivant avec ce qui est à l'origine de ton rapport à cette musique : à savoir sa substance spirituelle, sonore, musicale. Néanmoins, je ne puis que me prononcer contre ce type d'analyses (...). Il n'y a pour moi qu'une façon d'analyser qui entre en ligne de compte : celle qui fait ressortir l'idée, et montre comment celle-ci est exposée et développée[1]."

Ces lignes appellent quelques remarques. Schœnberg y adopte en effet, sous la pression des circonstances, une attitude extrême ; devant l'hostilité que rencontre sa nouvelle "méthode de composition" (le monde musical accueille mal les "dodécaphonistes"), il choisit de couper court aux critiques en minimisant l'importance du recours à une quelconque *technique.* L'allusion à Hauer est à cet égard révélatrice : loin de lui disputer la paternité du dodécaphonisme, Schœnberg se pose face à lui en authentique *compositeur,* il l'utilise comme repoussoir en le désignant comme celui chez qui la "construction" -l'ingéniosité du dispositif - l'emporte effectivement sur tout autre préoccupation[2]. En outre, il s'agit pour lui de veiller à ce que ses propres élèves ne viennent justifier les accusations portées contre sa musique en manifestant un intérêt par trop exclusif à la technique elle-même. C'est pourquoi il prend soin de *dissocier* l'aspect structurel de l'aspect proprement "musical", pour ne reconnaître au premier - du bout des lèvres -qu'une fonction *didactique:* celle de permettre au disciple de se rendre maître de certaines techniques de compositions, et par là de stimuler le travail de création. Comment cette dissociation est-elle possible? Il faut noter que ce que

(1) A. Schœnberg, *Briefe* (éd. E. Stein), Mayence (Schott), 1968, p. 178 s, correspondance (éd. J.C. Lattès) 1983, p. 165 S.

(2) Schœnberg se défend à la fin de la lettre déjà citée d'être un constructeur" (*Ibid*).

Schœnberg appelle les "qualités esthétiques", par opposition à la dimension purement technologique (celle que vise la question "comment est-ce fait?"), - ces "qualités" s'incarnent pour lui dans l'"idée" musicale. Or le propre de l'"idée", comme l'indique le terme allemand de "Gedanken" ("denken" signifie "penser"), est de faire intervenir de façon vivante l'activité de l'esprit, alors que la structure est *donnée,* indépendamment de tout acte de la pensée, - et en ce sens aussi offerte à l'analyse. L'"idée" est *événement,* la structure de l'ordre du *fait.* En d'autres termes encore : l'idée musicale, sa présentation, son développement, sont inséparables du médium du *temps,* tandis que la structure est par nature étrangère à ce médium, cela ne vaut pas moins de l'agencement interne de la texture musicale que de la structure d'un sol ou d'un édifice.

Que Schœnberg condamne l'intérêt porté à l'organisation sérielle n'a rien de surprenant : il n'est que trop visible que l'analyse, limitée à ce seul aspect, reste muette sur la musique elle-même ; d'autre part, c'est bien la pensée musicale qui au total importe, et il n'est plus utile, une fois qu'on la tient, de se référer à la structure. Ainsi s'explique l'attitude de Webern lui-même - celui des trois Viennois dont la musique, du fait de l'importance qu'elle accorde à l'aspect structurel, a suscité le plus d'analyses conformes au modèle dénoncé par Schœnberg -, dont le pianiste Peter Stadlen, créateur des *Variations* op. 27, rapporte que jamais, lors des séances de travail précédant l'exécution de l'œuvre, il n'aborda la question de l'organisation sérielle : "Même quand je l'interrogeais, il se refusait à en parler, disant que l'important était que j'apprenne comment le morceau devait être joué, et non comment il était fait."[3] Si la position de Schœnberg est extrême, c'est qu'il semble *exclure* qu'il puisse y avoir une interpénétration des deux plans, et donc qu'un examen attentif de l'agencement sériel puisse jamais éclairer la compréhension musicale. Cette idée, sous sa forme la plus radicale, a été reprise plus récemment, de manière significative, par divers zélateurs de Schœnberg, soucieux de montrer que ce dernier *écrivait de la musique.* C'est ainsi que dans une communication faite lors du 1er congrès de la "Schœnberg-Gesellschaft", Christian Möllers, s'appuyant précisément sur la lettre adressée à Rudolf Kolisch, et prenant comme exemple l'"Adagio" du *Troisième Quatuor,* s'est efforcé d'établir que chez Schœnberg "la technique sérielle et le sens musical (n'étaient) pas seulement indifférents l'un à l'autre, mais souvent (se contredisaient) directement."[4] La conclusion du texte de Möllers mérite d'être citée dans son entier :

"On cherche souvent à minimiser les contradictions que j'ai

(3) P. Stadlen, préface à la partition des *Variations pour piano* op. 27 de Webern, Universal Edition n°16845, p. II.

(4) Chr. Möllers, "Die Inkongruenz von Reihentechnik und musikalischer Gestalt bei Arnold Schœnberg", in : *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schœnberg-Gesellschaft* (éd. r. Stephan), Vienne (Verlag Elisabeth Lafite), 1978, p. 134.

décrites en disant que la structure sérielle et les relations motiviques constituent deux plans différents, mais également importants de la composition. Je me suis attaché à montrer, au contraire, que les deux plans sont en contradiction directe, et que par conséquent ils s'excluent mutuellement. La musique de Schœnberg, à mon sens, ne perd rien de son importance si on la prive de sa légitimation technique; le mieux serait donc, quand l'analyse de la structure sérielle vient faire obstacle à la compréhension plutôt qu'elle ne la guide, de suivre le conseil et l'exemple de Schœnberg, et de se dispenser à l'avenir d'un tel travail''[5].

L'objet du présent travail est de montrer, à partir d'un exemple précis, que le travail d'analyse dénoncé ici par Möllers ne risque de ''faire obstacle à la compréhension'' que pour autant qu'il ne s'emploie pas à la servir, et qu'en tout état de cause il est parfois, pour cette compréhension, d'une utilité décisive. Car s'il est vrai que les deux plans distingués par Schœnberg tendent souvent à devenir dans la composition deux dimensions indépendantes l'une de l'autre, il arrive aussi qu'un lien étroit et précis se crée entre la structure - en particulier la structure sérielle - et la pensée musicale. L'exemple retenu ici est celui du second mouvement de la *Symphonie* op. 21 de Webern. De nombreuses partitions des Viennois auraient pu, de différentes manières, venir à l'appui de la même démonstration. Mais ces ''Variations'' sont remarquables en ce que Webern - à la faveur d'un travail sur la relation thème/variation - y procède de façon systématique, alors même que le premier mouvement de l'œuvre offre un exemple non moins parlant de la situation inverse; celle d'une *dissociation* extrême entre l'organisation sérielle et la pensée musicale (le mouvement reproduit, dans son agencement sériel, la disposition classique ABA' sans que rien n'en transparaisse dans la musique elle-même: le retour de la combinaison sérielle initiale - mes. 43 ss. - échappe totalement à l'écoute, et la forme de l'ensemble se détermine selon une loi qui lui est propre).

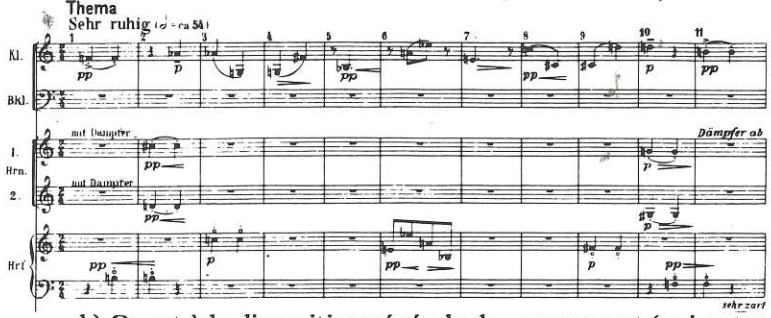
RATES DE L'ANALYSE

L'organisation sérielle du second mouvement de la *Symphonie* op. 21 présente, on l'a souvent noté, deux particularités essentielles:

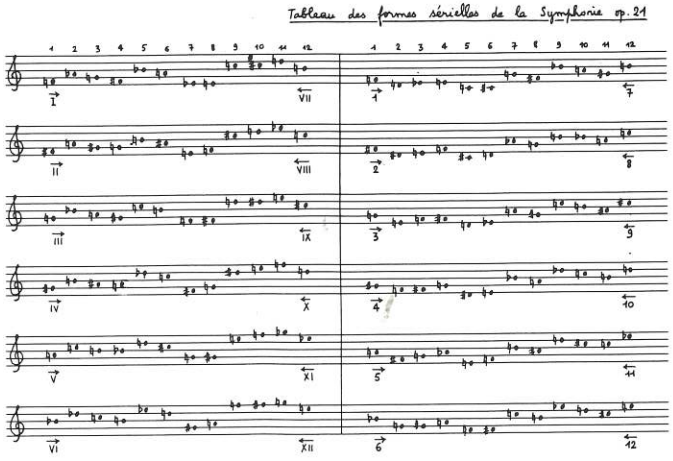
a) Le ''thème'' lui-même est formé, sériellement parlant, de la superposition de deux formes droites de la série; la forme originale (sur fa♮) - que déroule mélodiquement la clarinette - et sa transposition au triton, qui constitue l'''accompagnement'' (cf. ci-contre le tableau des formes sérielles de la Symphonie). Mais comme la série elle-même est ainsi construite que sa seconde moitié n'est autre que le rétrograde,

(5) *Ibid.*, p. 139.

transposé au triton, de la première, il s'ensuit que les deux moitiés du ''thème'' présentent exactement, en miroir, la même succession de notes. L'ensemble, toutefois, ne revêt pas la forme d'un ''canon à l'écrevisse''; si la phrase musicale adopte bien, dans son rythme et son phrasé, la structure d'un palindrome, ce dernier s'effectue - séparement - à l'intérieur de la mélodie d'une part, et de l'accompagnement d'autre part. Autrement dit: le ''thème'', si on l'énonce à rebours (en remontant de la dernière à la première note), reste identique à lui-même, à ceci près qu'il se trouve tout entier transposé au triton[6]. Les deux plans (celui des hauteurs et celui de l'articulation rythmique) ne coïncident qu'au centre de la phrase, où se superposent deux figures identiques, formées des notes la♮ - mi♭ (ou mi♭ - la♮).



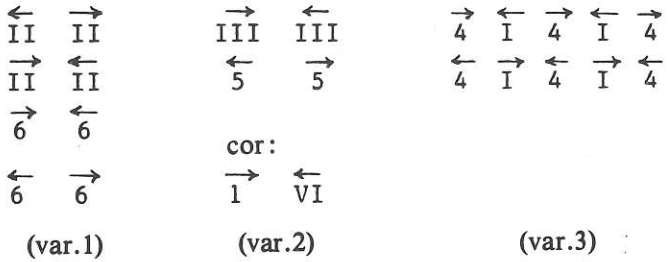
b) Quant à la disposition générale du mouvement (qui outre le ''thème'' comporte sept variations et une coda), Webern précise lui-même dans l'un des cours publiés par Willi Reich que la variation IV forme le ''centre'' du mouvement, et qu'''à partir de ce centre tout revient au point de départ'': ''Le mouvement se présente ainsi lui même dans son entier comme un double canon par mouvement rétrograde''[7].



(6) Un détail du phrasé doit néanmoins dans ce cas être modifié; l'accent placé sur le premier fa (mes. 1) et sur le premier si (mes. 11) de la clarinette.

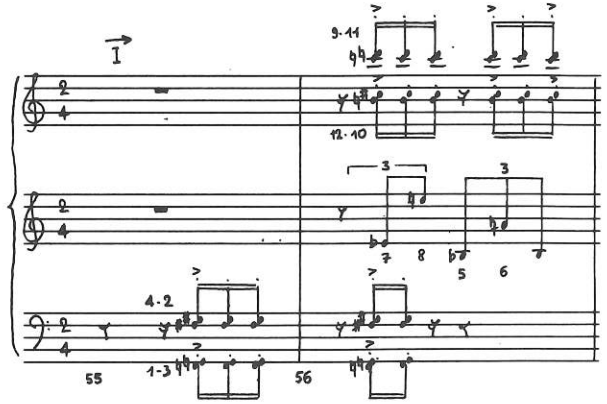
(7) A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (éd. W. Reich), Vienne (Universal Edition), 1960, p. 60.

Le tableau des formes utilisées dans les trois premières variations - dont l'identification ne fait aucune difficulté - est le suivant:



(var.1) (var.2) (var.3)

Les variations V à VII devraient donc, selon l'indication de Webern, présenter exactement (à l'envers) le même enchaînement. Or - et c'est là le véritable point de départ de notre travail - , la variation V, *telle qu'on l'analyse couramment,* ne rentre pas dans le schéma donné par le compositeur. L'analyse la plus répandue est celle qui a été avancée par René Leibowitz dans son *Introduction à la musique de douze sons:* elle a été maintes fois reprise[8], et sans doute s'y réfèrera-t-on longtemps encore, tant elle semble appropriée à l'apparente simplicité de la partition (où il est facile de ne voir que la pure répétition, pendant douze mesures, de deux agrégats immuables de quatre notes . Le passage y est interprété comme une "variation purement harmonique" du "thème", utilisant une unique forme de la série (la forme originale, I), dont les quatre premières notes sont présentées - sous forme d'accord - par les altos et les violoncelles, et les quatre dernières par les violons, la harpe égrenant, dans un ordre irrégulier et changeant (d'abord 7 8 5 6, puis 8 7 6 5), les quatre notes centrales.



Que l'on ait pu s'en tenir à cette analyse est d'autant plus surprenant que Leibowitz, dans un second ouvrage contemporain du précédent, *Schœnberg et son école,* propose lui-même de la même page une interprétation plus fine, permettant de rendre compte de l'ordre des notes de la harpe, interprétation selon laquelle Webern utiliserait ici de manière assez libre, non pas une, mais deux formes de la série étroitement apparentées, la forme originale et son renversement transposé sur la♭ 4. Leibowitz - soulignons le - passe directement dans sa présentation du mouvement de la variation I à la variation V:

> "Les autres variations s'attacheront elles aussi à développer certains aspects primordiaux du thème. Une des plus significatives à cet égard est sans doute la variation V, qui arrive à une sorte de "tournoiement sur place" et par là à une quasi-immobilité. C'est la structure harmonique sérielle du thème qui se trouve développée ici. Cette structure a ceci de particulier que les quatre premiers sons et les quatre derniers sons de la série (et par conséquent du thème) se groupent en deux accords strictement similaires aux intervalles caractéristiques; ce sont ces deux accords que Webern confie respectivement aux cordes graves et aux cordes aiguës. Les quatre sons "centraux" du thème donnent des intervalles tout autres et c'est la harpe qui sera chargée de les émettre. De plus, le renversement de la série originale du thème transposée sur la bémol donne textuellement les même accords. Si l'on s'en sert en maintenant le déploiement horizontal des quatre sons "centraux", l'on obtient pour ces derniers une légère variante; au lieu de mi-mi -la-si , on a mi-mi-si-la. C'est cette dernière particularité ainsi qu'un certain décalage de la mesure, qu'utilise Webern pour introduire un élément de variété à l'intérieur des cinq présentations successives de l'aspect harmonique du thème[9].

Si intéressante que soit la manière dont Leibowitz tente ici de caractériser la variation en parlant de "tournoiement sur place" et de "quasi-immobilité", cette analyse soulève néanmoins de graves difficultés. Non seulement, en effet, elle ne concorde pas avec l'indication fournie par Webern, au sujet de la structure du mouvement: la variation V, décrite de cette façon, n'entretient aucune relation précise avec la variation III, dont elle devrait présenter l'image en miroir, et l'on n'y trouve nulle trace d'un canon, pour ne rien dire d'un canon "par mouvement rétrograde". Mais Leibowitz, de plus, abandonne dans son commentaire la notion de "variation" au profit de celle de "développement"; le thème, ici, n'est plus "varié", mais le compositeur en "développe" la "structure harmonique sérielle". Outre que ce glissement est lui-même hasardeux, on voit mal à quelle nécessité répondent les "cinq présentations successives" dont fait l'objet dans la variation - pour parler comme Leibowitz - "l'aspect harmonique du thème".

(8) R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons,* Paris (l'Arche), 1949, p. 237. Cf. notamment W. Kolneder, *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil,* Rodenkirchen, 1961, p. 105, et L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna,* Turin (Einaudi), 1966 p. 347.

(9) R. Leibowitz, *Schœnberg et son école,* Paris (J.B. Janin), 1947, p. 217s.

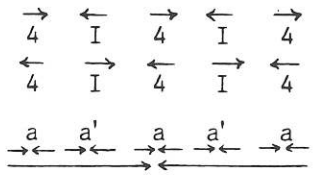
Enfin, l'explication selon laquelle les variantes de la partie de harpe auraient pour fonction d'"introduire un élément de variété" à l'intérieur de ces cinq présentations n'est pas non plus convaincante; il est difficile d'admettre que Webern, dans une œuvre aussi rigoureusement construite que la *Symphonie,* ait pu procéder ici de façon aussi lâche.

Ces difficultés - il est curieux de le noter - n'ont été levées que progressivement dans la littérature consacrée à Webern; la structure du passage s'y dévoile pour ainsi dire par étapes. La première d'entre elles est marquée par le livre fameux de George Perle intitulé *Serial Composition and Atonality,* dont la première édition remonte à 1962. Revenant sur cette page de Webern à propos de la manière dont la musique dodécaphonique fixe parfois en les présentant verticalement (c'est-à-dire sous forme d'accords) certains segments de la série, Perle découvre que les deux agrégats obstinément répétés par les cordes proviennent de *quatre* formes sérielles distinctes, les formes $\overrightarrow{4}$, $\overleftarrow{4}$, $\overleftarrow{I}$ et $\overrightarrow{I}$; il se fonde pour cela sur l'ordre de succession des notes confiées à la harpe, dans lequel il cesse de voir, comme le faisait Leibowitz, l'effet d'une simple manipulation de la série[10]. Perle obtient ainsi un nouveau schéma, dont le mérite est de faire apparaître à l'intérieur de la variation - comme dans le cas de la variation III - un palindrome rigoureux:

$\overrightarrow{4}\ \overleftarrow{4}\quad \overleftarrow{I}\ \overrightarrow{I}\quad \overrightarrow{4}\ \overleftarrow{4}\quad \overleftarrow{I}\ \overrightarrow{I}\quad \overrightarrow{4}\ \overleftarrow{4}$

a a' a a' a

Les formes sérielles, toutefois, restent énoncées ici d'un seul bloc, *l'une à la suite de l'autre,* sans qu'apparaisse - ne serait-ce que structurellement - la moindre polyphonie (fig. **a**). Or cette polyphonie existe. Friedhelm Döhl, qui est semble-t-il le premier à l'avoir signalé, montre dans son travail sur Webern[11] que la variation V offre bien la même structure sérielle que la variation III, à savoir qu'elle déroule simultanément deux successions de formes sérielles dont l'une est le rétrograde de l'autre, à chaque forme correspondant en outre son propre rétrograde, ce qui engendre au total une "macrosymétrie", et dans le détail cinq "microsymétries"[12] (fig. **b**).



(10) G. Perle, *Serial Composition and Atonality,* Berkeley (University of California Press), 1977 (4e éd.), p. 91.
(11) Il s'agit de la "dissertation" de F. Döhl, soutenue à l'Université de Göttingen en 1966, et publiée dix ans plus tard (*Anton Weberns Beitrag zur Stilwende der neuen Musik,* Munich-Salzbourg, 1976).
(12) *Ibid.,* p. 282 ss.

Fig A

Webern, Op. 21

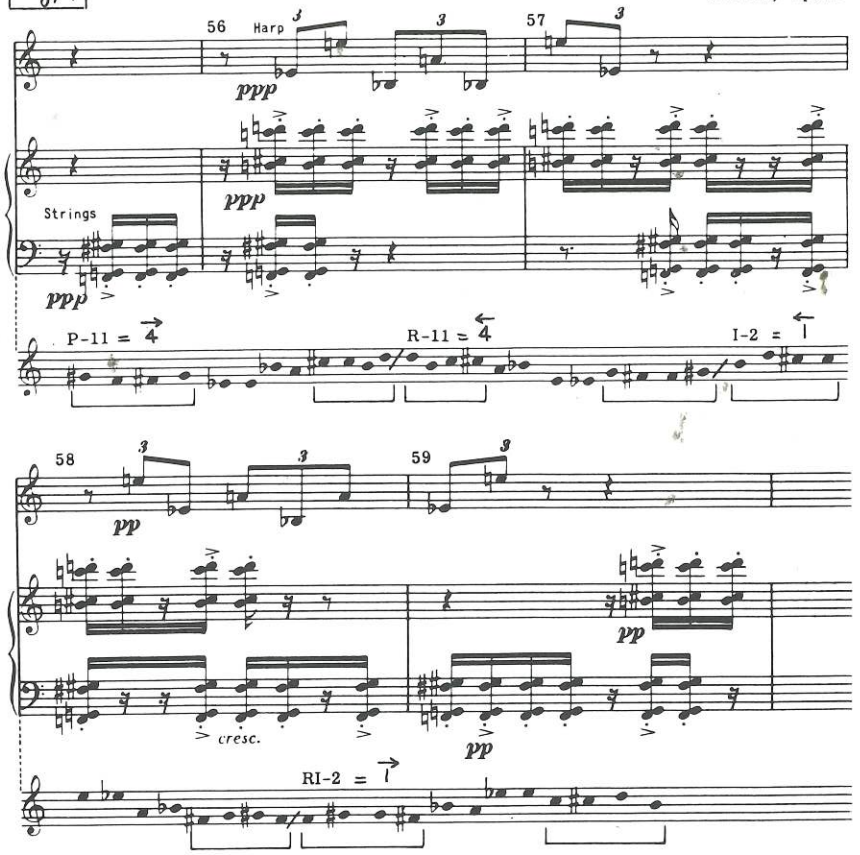
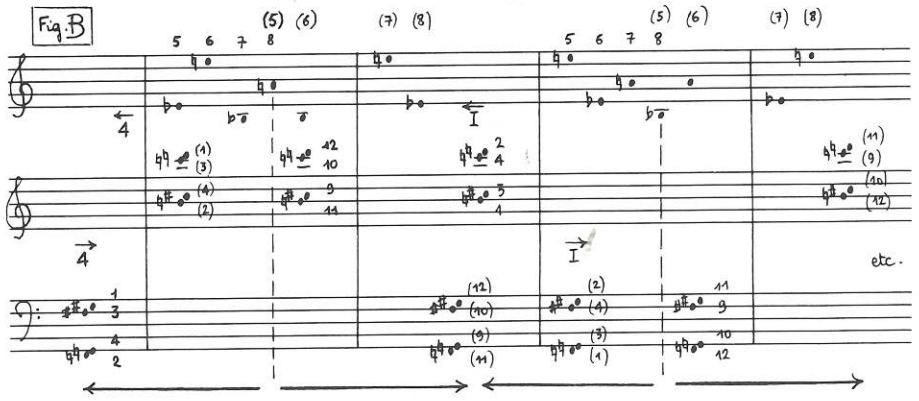


Fig B



Döhl, pourtant, ne découvre dans la partition d'autre canon qu'un "canon rythmique" relativement indépendant de la structure sérielle, dont les deux "voix" restent confiées d'un bout à l'autre aux mêmes instruments, la première aux altos et aux violoncelles, la deuxième aux violons; c'est selon lui toute la séquence jouée aux mesures 55-59 par les cordes graves qui est imitée à distance dans l'aigu, mes. 58-62 (ce que les violons jouent aux mesures 56-57 n'étant que la fin de l'imitation d'une séquence précédente non exprimée). Döhl manque, ce faisant, un détail essentiel: le rôle des accents dans la définition des figures rythmiques qui se répondent d'une "voix" à l'autre. La progression s'effectue en effet tout entière à partir d'un unique modèle rythmique, composé de deux cellules - l'une de trois, l'autre de deux doubles croches -, séparées par un quart-de-soupir, et dont la première note est toujours accentuée:

Le canon, rigoureux, s'établit en fait comme suit: à une première figure, jouée par les altos et les violoncelles (notes 1-4 de $\overrightarrow{4}$, mes. 55-56), et qui est directement imitée, à une noire d'intervalle, par les violons (notes 1-4 de $\overrightarrow{4}$, mes. 56), s'enchaîne, *à l'intérieur de la même "voix"*, une seconde figure - rythmiquement identique - jouée cette fois par les violons (notes 9-12 de $\overrightarrow{4}$), laquelle est à son tour imitée par les altos et les violoncelles (les mêmes accords appartiennent ainsi *alternativement* à l'une et l'autre "voix"); le même processus se réitère ensuite, à ceci près que la première figure apparaît la deuxième fois dans l'aigu, pour être imitée dans le grave, et ainsi de suite (fig. c).

Cette analyse, la seule qui rende compte de manière satisfaisante de la structure de la variation, a été donnée pour la première fois par Mark Starr dans un article publié en 1970; Heinrich Deppert avait de son côté abouti aux mêmes conclusions dans sa thèse sur Webern, soutenue la même année à l'Université de Tübingen [13]. Il s'en faut de beaucoup que l'on ait unanimement tenu compte depuis de cet acquis[14].

LE THEME DU PALINDROME

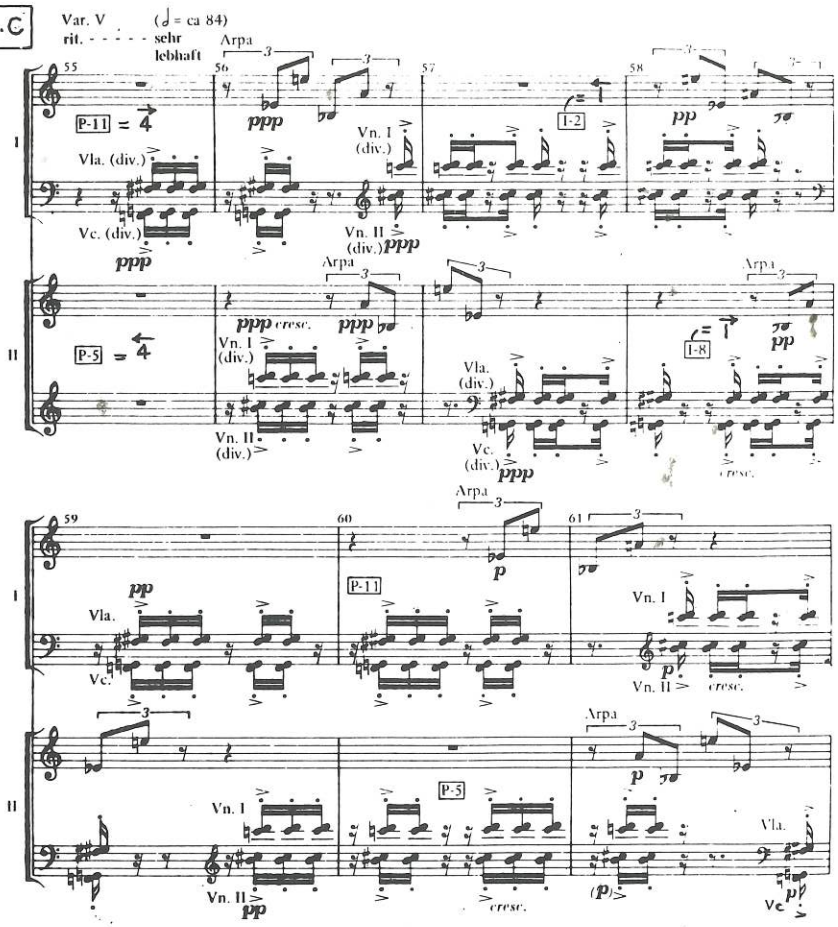
Qu'il y ait eu une certaine audace à mettre au jour, derrière une musique d'apparence aussi simple et presque naïve, une structure aussi complexe, en témoigne la prudence avec laquelle Heinrich Deppert livre ses conclusions, reconnaissant qu'elles peuvent paraître "quelque peu forcées" *(etwas überinterpretierend)*[15]. Deppert, toutefois, se prive de toute justification sérieuse par le fait qu'il se tient dans son travail à un pur constat des *faits de structure*. Décrire, sans jamais

(13) M. Starr, "Webern's Palindrome", in: *Perspectives of New Music* 1970, p. 135ss.; H. Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns,* Darmstadt, 1972, p. 58 et p. 66s.

(14) Cf. notamment la monographie de la *Symphonie* publiée en 1975 par Wolfgang-Martin Stroh, qui retient dans son exposé la première analyse de Leibowitz, et mentionne en note, comme une autre possibilité, celle de Perle (W.M. Stroh, *Anton Webern. Symphonie op. 21,* Munich, 1975, p. 40).

(15) H. Deppert, *op. cit.*, p. 58 (note).

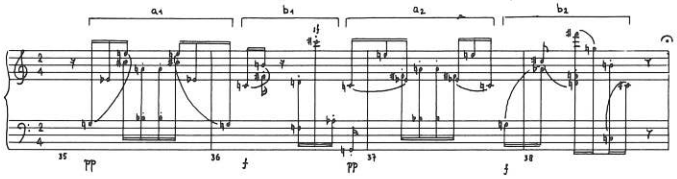
Fig. c



interpréter: telle est sa méthode. Or, il ne sert à rien de substituer une analyse à une autre - cette nouvelle analyse fût-elle plus juste - si le sens musical du passage analysé ne se trouve pas du même coup éclairé. La variation V prend certes, du fait qu'on y décèle la présence d'un canon, un relief nouveau: si le simple défilé des "présentations successives" du modèle décrit par Leibowitz n'appelle guère qu'une attention en quelque sorte passive (le crescendo prend lui-même ici un côté mécanique), l'entrelacs créé par les deux "voix" du canon, avec son jeu d'entrées et de réponses, ne peut être saisi qu'au prix d'une extrême concentration; il requiert même de celui qui l'écoute ou qui l'imagine, vu le tempo très rapide du passage, une forme de *virtuosité*. Cependant, rien ne garantit à priori que ce canon doive être entendu, qu'il n'y ait pas justement divergence ici entre le

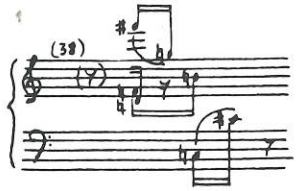
plan de la structure et celui du résultat sonore. Etablir avec quelque certitude ce qu'est la "substance musicale" de la variation suppose que l'on comprenne quelle est la signification de cette dernière à l'intérieur du mouvement, et que l'on montre, en particulier, en quoi elle constitue une variation *du thème.*

Il est utile, pour cela, de se pencher d'abord sur celle des sept variations dont la cinquième constitue structurellement le pendant: la variation III. Elle comporte, de part et d'autre d'une mesure *ritardando* qu'isolent nettement deux points d'orgue (mes. 39), deux volets bien distincts, dont le second n'est autre que l'exacte image en miroir du premier. Celui-ci (mes. 35-38) consiste en une phrase close sur elle-même, dont l'articulation interne, du point de vue syntaxique, est celle d'une "période": les mesures 35-36 forment l'"antécédent", les mesures 37-38 le "conséquent". Chacune des deux "demi-périodes" se subdivise elle-même en deux figures qui à la fois contrastent entre elles et forment un tout: l'une, continue, jouée *pp* par la clarinette, les altos et les 2nds violons (a1, a2), l'autre au contraire "discrète", composée à partir d'interventions minimales des autres instruments (les deux cors, la harpe, les 1er violons et les violoncelles), et surgissant *forte (b1, b2).*

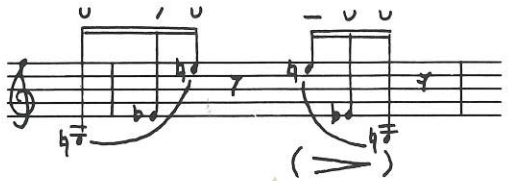


La vaste anacrouse que dessine la ligne mélodique de la clarinette, avec son mouvement régulier de doubles croches, débouche au début du forte sur un bref moment de repos (écrit 𝅘𝅥𝅯 dans b1, 𝅘𝅥𝅯 dans b2), qui dans l'antécédent tombe sur le 2e temps de la mesure, et ne coïncide que dans le conséquent avec un véritable temps fort, ce dernier devenant du même coup le point d'aboutissement rythmique de toute la phrase. Entre b1 et b2 se crée, à la faveur de cette dissymétrie, un rapport analogue à celui que définit dans la "période" classique l'opposition demi-cadence/cadence parfaite. Cet effet de cadence est renforcé ici par l'harmonie de quarte juste sur laquelle se produit l'arrêt (fa♯ - si mes. 36, la♭ - do♯ mes. 38). Dans b1 comme dans b2, la ligne mélodique, prenant appui sur cette quarte juste, forme une sorte de *rebond* (Messiaen parlerait ici de "désinence"), et dessine, dans b1, une figure de trois notes d'où ressort le do♯ syncopé (sf) des violons, et dans b2 un rythme de quatre doubles croches dont l'articulation pourrait être figurée

ainsi: ∪∪-∪, la 7e majeure descendante des violons (fa♯ - sol) servant d'"Auftakt" au do♮ des violoncelles (qui dans la mes. 38 jouent le rôle de second temps fort):



On voit, par cette description, selon quelle logique se construit ici la phrase musicale, et combien l'"idée", dans le médium du temps, y prend forme de façon plastique. Cette phrase, pourtant, ne constitue que la première partie de la variation, et c'est la pensée musicale qui régit la variation tout entière qu'il importe de saisir. Or, le second volet (mes. 40-43) pose un curieux problème de compréhension. Le texte musical, nous l'avons déjà noté, y reproduit littéralement, en miroir, celui de la "période" analysée ci-dessus. Deux interprétations sont dès lors possibles. La plus sage consiste à lire effectivement cette seconde partie - à la faire sonner - comme le simple déroulement rétrograde de la première. Si ce que l'on entend, dans ce cas, est globalement déchiffrable *en tant qu'envers d'un endroit,* l'effet produit, au niveau du discours lui-même, ne peut être que celui d'une succession d'événements dépourvue de sens: car l'idée mucicale est, par essence, aussi peu réversible que le temps dans lequel elle s'inscrit (ce qui a un sens à l'endroit n'en a plus à l'envers) (fig. d). Mais il est également loisible à l'interprète - ou au lecteur de la partition - de détacher ici l'énoncé musical de son origine structurelle, et d'articuler le passage de telle façon qu'il prenne *en lui-même* un sens, autant que le permet sa propre structure[16]; on peut pour cela, par exemple, adopter pour la partie de clarinette de la mes. 43 le phrasé suivant:

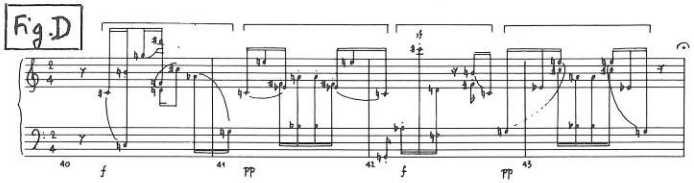


Rien ne permet de trancher entre ces deux interprétations, l'ambiguïté est inhérente au texte musical. Toute la variation est conçue de cette manière *en tant que variation du thème.* Döhl note dans son ouvrage que ce dernier se réduit au fond à l'"idée abstraite d'une symétrie horizontale"[17].

(16) On reconnaît là les termes du problème soulevé par Adorno à propos de la musique sérielle des années 50: "Si l'on voulait opposer de façon grossière le passé et le présent, on pourrait dire que la musique traditionnelle posait la question de savoir comment le sens peut être objectivé dans le phénomène esthétique; la musique actuelle, tout au moins dans sa phase la plus récente pose, celle de savoir comment une figure musicale déterminée de façon objective peut recevoir un sens." ("Kriterien der neuen Musik", in: *Klangfiguren* (Gesammelte Schriften 16), Francfort, 1978, p. 184).

(17) F. Döhl, op. cit., p. 273.

Fig.D



Le véritable thème du mouvement, de fait, n'est autre que la structure du palindrome, et ce que Webern appelle lui-même "thème" - la phrase musicale des mes. 1-11 - n'est à proprement parler qu'une variation 0. Celle-ci a pour double caractéristique, nous l'avons vu, de décrire une courbe mélodique unique, et de pouvoir néanmoins être jouée à rebours sans que son sens en soit altéré: tout se trouve simplement dans ce cas transposé au triton. La variation III est, elle, strictement rétrograde; on peut en parcourir le texte indifféremment dans les deux sens; mais elle ne forme ce palindrome parfait qu'en se dédoublant elle-même en un "endroit" et un "envers".

La variation V apparaît à la fois, dans cette perspective, comme une nouvelle variation sur le thème du palindrome et comme une variante de la variation III. Elle présente, du point de vue structurel, le même agencement que cette dernière: une "macrosymétrie" (dont le centre est le la♮ de la mes. 61, à la harpe) et cinq "microsymétries". Mais au lieu que l'ensemble soit, dans sa réalisation sonore, disposé *symétriquement* autour d'un événement central, tout est pris ici dans une progression continue, qui s'inscrit en faux contre la structure. D'autre part, la vaste trajectoire que décrit la variation ne peut nullement, comme dans le cas du "thème", être parcourue à l'envers: si l'on partait de la fin, le modèle rythmique 2 + 3 s'inverserait, et toutes les indications de phrasé et d'agogique devraient être corrigées. Un rôle essentiel revient de ce point de vue au crescendo qui commande toute la variation, et qui en *oriente* le déroulement de façon irréversible. Ce crescendo n'est pas imposé du dehors à la musique, mais correspond à la tension intérieure que crée le passage constant des mêmes accords (confiés aux mêmes instruments) d'une "voix" à l'autre du canon; c'est en effet le jeu de ces imitations qui est le moteur de la progression. Le texte musical, cependant, reste ici encore ambigu. Car l'extrême difficulté qu'il y a à suivre ce jeu, à la vitesse où il s'effectue, fait que l'esprit, dépassé par les événements, est tôt ou tard renvoyé à une *lectio facilior* du passage, à laquelle peuvent venir l'induire, par exemple, les figures répétitives de la harpe.

Au-delà du modèle classique thème/variation, ce qui se trouve *thématisé* dans les "Variations" de la *Symphonie,*

c'est en fait le rapport même qui peut s'établir entre une structure donnée (celle du palindrome ou du canon) et l'idée musicale vivante. La variation centrale - la variation IV -tire de là sa signification particulière. Cette variation a souvent été jugée "problématique"[18]. Si son allure générale est très proche de celle de la variation III (on y voit se déployer de la même façon, autour d'une mesure isolée - *molto ritardando* -, deux volets jumeaux, A et A'), sa structure sérielle, en revanche, ne donne lieu à aucun effet de miroir, et le vaste canon par mouvement rétrograde qui commande tout le mouvement, et dont les "voix" devraient venir se croiser en son milieu (qui est également l'axe de toute la composition), s'y trouve précisément neutralisé. L'agencement auquel il fait place semble, de plus, fort lâche, et rend d'autant plus énigmatique ce statut d'exception. Le tableau des formes sérielles utilisées est ici le suivant:

←	→
III	6
←	→
I	4
←	←
2	V
→	←
6	III
(A)	(A')

Il faut se référer à la partition elle-même pour comprendre à quelle intention obéit le choix de cette combinaison. Les formes retenues par Webern ont en effet la propriété de faire apparaître symétriquement dans les deux moitiés de la variation, non pas - comme dans la variation III - la même succession de *notes,* mais la même série *d'intervalles mélodiques*, c'est-à-dire les mêmes *objets* (presque toujours attachés au même instrument); la tierce do♯ - mi jouée par la clarinette à la mes. 45, par exemple, se retrouve sous la même forme mes. 55, où elle est précédée des mêmes groupes qui à la mes. 46 s'enchaînaient à elle (si♮ - ré♮ au 2e cor, do♮ - la♮ au 1er cor, mi♭ - ré♮ au violoncelle solo et si♭ - sol♮ à la clarinette basse). Le palindrome - qui pour ainsi dire s'applique ici, non plus aux lettres, mais aux syllabes - passe ainsi totalement du plan de la structure à celui du phénomène sonore: il est "auskomponiert", *écrit* par le compositeur lui-même. L'effet de symétrie qui en résulte, toutefois, demeure *global:* on relève dans le détail maint "accident", dû au fait qu'aucune combinaison sérielle ne permettait d'obtenir dans ces conditions un palindrome parfait (par exemple: la 7e majeure ré - do♯ de la mes. 49 - à l'alto solo -

(18) Cf. notamment M. Starr, *loc. cit.*

revient inversée mes. 52, c'est à dire avec un décalage d'une mesure, etc.). Mais surtout: cet effet est essentiellement un effet *pour l'œil:* car ce que la variation donne à entendre -ce dont elle tire musicalement sa substance -, ce ne sont pas les intervalles mélodiques eux-mêmes, mais l'enchaînement des *harmonies* produites par le concert des instruments. Celles-ci résultent à leur tour d'un jeu avec la structure. La variation IV, en effet, déroule simultanément quatre formes sérielles, dont elle fait les "voix" d'un double canon par mouvement contraire. Mais en les morcelant en figures de deux notes qui passent sans cesse d'un instrument à un autre, l'écriture fait perdre à ces "voix" toute individualité au sein de la texture musicale. Aussi, paradoxalement, la polyphonie présente au niveau structurel se traduit-elle pour l'oreille - étant donné l'écriture homorythmique du passage - par une succession de "sonorités" de deux ou trois notes, entre lesquelles ne s'établit, d'un volet à l'autre, aucune correspondance précise (fig. E). Cette succession, de surcroît, revêt dans tout le passage un caractère vague et rêveur; loin de se clore sur lui-même, le mouvement régulier - "äusserst ruhig" - des noires en triolet reste dépourvu d'orientation précise, et la mesure centrale, dans ce flux continu, marque une simple pause: un indéfinissable objet - un souvenir? - y fixe un instant la pensée, après quoi la rêverie reprend son cours.

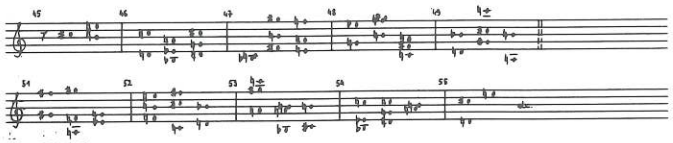


Fig. E

L'analyse de ces quelques pages montre combien peut être étroit dans la musique dodécaphonique - jusque dans l'ambiguïté - le lien entre l'"idée" et l'agencement même de la texture musicale; il n'est pas douteux en effet que la *Symphonie* de Webern mérite au même titre que les œuvres de Schœnberg d'être considérée - selon la formule de ce dernier - comme une authentique *"composition* dodécaphonique". Dans le second mouvement de cette *Symphonie,* l'intelligence de la structure conditionne celle de la forme elle-même, chaque variation devant au type de relations qu'y entretiennent structure et pensée musicale sa *physionomie* propre. Les deux formes d'analyse opposées par Schœnberg, ainsi, s'excluent moins qu'elles ne se fécondent l'une l'autre. Elles trouvent également, ce faisant, leur propre limite; car toutes deux traitent l'œuvre musicale comme une entité autonome, comme un système de relations reposant en lui-même. Or ces relations, qu'elles soient constitutives du sens ou restent purement structurelles, sont par essence *immanentes* à la composition. L'analyse manque, dans les deux cas, une autre dimension de l'œuvre, qui est celle de sa *signification,* c'est-à-dire de son propre rapport à ce qui lui préexiste, et au réel dans lequel elle vient s'inscrire. Cette dimension doit d'autant moins être perdue de vue dans la musique de Webern que celle-ci, du fait qu'elle refuse de recourir à un langage déjà constitué pour se constituer elle-même en langage, préférant, plutôt que d'aller au-devant du public (comme le fait la musique des néo-classiques), suspendre la communication avec lui, tend précisément à se fermer sur elle-même, à s'isoler de la réalité extérieure, et, ce faisant, à cultiver à l'extrême cette immanence du sens.

ANALYSE DU SENS SENS DE L'ANALYSE

Pour une analyse performative

Jean-Philippe GUYE

SENS DE L'ANALYSE

Comme le philosophe, le musicologue parfois se sent honteux devant l'action. S'il dit, s'il ne fait que dire, que peut-il produire qu'aucun faire n'annule splendidement? De leur côté, les compositeurs sont d'autant plus fondés à admettre avec réticence la prise d'une parole théorique autonome -invalidée selon eux par son non-engagement dans le matériau - qu'eux mêmes se sont munis aujourd'hui des outils propres à un discours réflexif.

Il importe donc, pour les musicologues comme pour ceux d'entre eux qui ont choisi de porter leur regard sur la source ou la chose même (appelons les "analystes"), de fonder la légitimité de leur parole en cernant et en qualifiant ce qui, dans l'analyse, *se dit vraiment* de l'œuvre.

Ce souci procède d'une double exigence:

- répliquer, comme producteur *dans l'analyse* d'un sens, à l'exclusive volontiers posée par les compositeurs, en leur montrant que, s'ils déterminent la totalité du matériau, ils n'en gèrent pas toute l'action;
- répondre, comme producteur *d'un sens* dans l'analyse, à l'insatisfaction des non-compositeurs, pour lesquels il est trop vrai que le discours analytique ne sait pas toujours se munir du sceau de la nécessité et manque à son devoir de dire.

En ces deux cas, il s'agit bien de désigner ce en quoi l'analyste n'est pas ce locataire de l'abstrait dont les uns et

les autres se démarquent comme d'un créateur frustré ou du glosateur d'un verbiage stérile, mais le tenant, au-delà du discours, d'une parole authentique et d'un "contenu de vérité".

Si l'historien - le musicologue - donne sens à une histoire qu'il constitue d'œuvres, l'analyste veut donner sens à l'œuvre, effectuée dans l'histoire. Pour s'assurer qu'entre la table du compositeur et la scène de l'interprète la place de l'analyste (cet auditeur loquace) existe *et* n'est pas vide, il faut à celui-ci se pencher sur la question du sens, en tant qu'il apparaît dans le travail analytique. C'est donc, au rebours des approches phénoménologiques espérées ces dernières années (par réaction devant le résultat des analyses strictement génétiques), à un essai de phénoménologie de l'analyse ou, plus exactement, à une phénoménologie du sens dans l'analyse, que je voudrais me livrer.

Du point de vue du sens toute œuvre est muette. L'œuvre est sa propre manifestation qui ne donne d'elle que son texte clos ou sa présence sonore. L'analyse constative met à jour, sur le mode du "il y a", ce qui ne se *fait* pas quand je dis: "ce cor joue fa" - au lieu du son advenant (d'un cor jouant fa). Le constat qui répète perd la substance du son - son *excès*: le timbre. Le timbre ne se raconte pas, il se fait: rien n'égale sa présence. On a assez nommé à ce sujet l'"ineffable" (ne fabula): ce qu'on ne peut dire qu'en le faisant.

Inversant cette perspective, l'analyse du sens considère dans l'œuvre ce qu'elle peut en faire en un dire. Suivant la désignation que John Austin applique aux énoncés linguistiques[1], j'appelle cette analyse: "performative"; qui *fait* le sens en le disant.

Quel est ce sens que je fais? Au terme de quelle intuition, de quel travail nécessaire advient-il? L'analyse présentée voudrait fournir l'épreuve d'une remontée de l'abstrait vers le sens, sous les catégories de la différence et de la répétition. Mais si cette mise en perspective doit s'effectuer au sein du matériau par l'analyse constituée, comme travail *des différences* faisant sens ("analyse du sens"), elle ne s'élabore auparavant, comme travail et concept *de l'analyse,* qu'en tant que celle-ci vise, à travers les différenciations opérées, un sens d'abord abstrait, ou une fin ("sens de l'analyse").

C'est pourquoi le sens n'est d'abord qu'attente. Seule s'en donne l'*absence* - absentement de sens - point d'excès du sonore rassemblé en intelligible. L'attente de ce sens différé (car ce que je n'ai pas, il me faudra le faire) engendre l'analyse, en son incertitude même (pourra-t-elle ce qu'elle

(1) Austin (1962; 1970); Benveniste (1966).

doit?) et sa longueur. Le "sens de l'analyse" - visée de sa fin - précède "l'analyse du sens", comme ce qui la diffère: l'analyse en son concept, d'abord *différant.*

Ce travail d'attente, ou de reprise du "présent" de l'œuvre en l'absence qu'elle me donne, constitue donc la première étape de cette étude. Procès de différence et de répétition, ou de progression vers le sens, dans l'analyse comme visée, il s'articule en trois moments distincts.

A - Répétition abstraite: le "métalangage". Ce que le constat re-présente n'est que la copie faible, ou abstraite, du donné répété. En deçà du phénomène comme du sens, il ne peut que les "mal-dire" - stade "maudit" des analystes malheureux, qui s'en tiennent à cette représentation.

B - Différence abstraite: l'"ineffable". De cette abstraction que je dis (A), j'induis ce que je ne dis pas - le timbre, la tension, l'émotion... que je ne puis que noter ou traduire (analogies imageantes, etc.).

C - Différence concrète: le retour ou le sens.

1. D'une part, l'excès du sonore sur le métalangage (A) me conduit à désigner ce que je dis *pourtant* dans le constatif et à le désigner en son pouvoir de synthèse.

2. Dans le même temps, la conscience conjointe de cet ineffable (B) et de ma capacité à dire (C1) me pousse à constituer, sur la base positive de l'abstraction descriptive, une *déduction* performative, un faire excessif qui constitue le concret de l'œuvre et son sens.

Mais l'analyse qui se veut excessive n'inscrit pas le sens qu'elle fait dans celui - présumé - de l'œuvre (la "belle énigme", ineffable du sens), comme une description fidèle qu'elle en ferait. Elle est autre car elle procède de l'œuvre mais en avant d'elle. Cette différence définit l'excès: défaut *et* synthèse première de l'abstraction dénominative - constative - descriptive (A et C1) située en deçà du perçu (B), mais d'une abstraction *relevée* dans le continu de l'analyse aboutie pour produire cet au-delà du perçu qu'est l'excès performatif comme sens.

L'analyse produit le sens qu'elle trouve et ce sens est un autre excès: l'intelligible autre du sensible qu'est l'œuvre, ou sa répétition intégrant la différence, définition même du *retour.*

Ainsi advient le sens: ce qui fait retour. S'il s'intuitionne dans l'instant, il est le travail et le fruit d'une longue absence, qui se donne comme attente. La médiation analytique opère le sens dans le détour même de son absentement: abstraction du sens que je tais, dans le mouvement d'un

vouloir-dire, le sens que je fais. L'analyse fait donc œuvre (''opus'') en ceci qu'elle *opère* un sens dans le procès de l'intuition, de la différenciation et de la ressaisie inter-paramétrique des phénomènes: procès dont la fin permet la connaissance, ou la compréhension - naissance et prise avec soi - d'un sens immanent devenu concret.

J'appelle *concret* ce sens advenu car il est ce qui croît (''crescere'') dans le processus ainsi compris d'une analyse qui constitue l'objet en même temps qu'elle le trouve et se fonde par là même en tant que discipline ''poïétique'': du faire autant que du dire, ou du faire par le dire.

Le retour du sens est ce que *je* constitue comme excès face à l'excès de l'œuvre: ma réponse à l'impossible de la dire. Ne se diront alors des faits que ce qu'on en a d'abord tu et qui m'ont fait vouloir dire. Ainsi l'analyse, pensée de l'absence, devient-elle une pensée comblante. Le comble de l'analyse comme *désir* est le sens: ou la pensée de l'œuvre autrement dite.

Mais pour dire autrement - pour que s'effectue cet autre de sens qu'est l'analyse - encore faut-il en deçà poser, non l'indicible lui-même, absent de tout dire, mais ce qui se dit pourtant dans ce manque où s'ancre l'attente. Il faut dire, au point blanc du désir, ce qui se perd dans l'œuvre tue, en tant que dite immédiatement. Il faut s'appliquer à rendre compte, dans le discours sur l'œuvre même - le métalangage décrié - de ce qui y est dit par défaut (différence négative: ce que le discours ne dit pas) afin, par delà le dégagement de procédures de découverte, de faire apparaître, en les liant, les prédicats favorables à l'émergence d'un sens.

Aussi, pour dire le sens, faudra-t-il d'abord le taire en niant l'excès du perçu dans une réduction constative. L'excès du sens n'apparaîtra - à la fin - comme retour, qu'à la condition de s'être supprimé - au début - dans le métalangage d'un *comment/taire*. La reprise du taire en un dire, dans l'unité qui rétablit le sens, marquera le *réel* de l'analyse[2]: point de *réalisation* d'un désir devenu concret.

Par ailleurs, ce dit de l'œuvre, son ''concret'', ne doit pas se confondre avec le concret du sonore, en sa matérialité. Si le dire analytique est un faire, c'est d'abord au titre d'activité constituante du sujet quant à son rapport avec l'œuvre - constitution d'une expérience de l'œuvre, qui soit sienne - non comme le faire d'un objet séparé, possédant une matière et un contenu autonomes.

Poser l'autonomie des faire ne revient donc pas à poser leur équivalence du point de vue de leur action sur le matériau -privilège du compositeur - mais à affirmer la capacité de

(2) au sens actif de ''wirklich''.

chacun (compositeur, analyste, interprète) à se situer dans l'œuvre comme *acteur* de son sens et de son unité[3].

Aussi la distinction, dans l'œuvre perçue, d'un concret sonore immédiat (les sons, pour l'ouïe) et d'un abstrait immédiat de sens (leur composition, pour l'entendement) permet de dégager, selon chaque niveau de l'excès initial, une détermination correspondante de la ''réponse'' ou du faire analytique.

1. Pour la sensibilité, l'excès du perçu sur le lu ou le dit (partition, analyse) repose sur une donnée irréductible du fait musical, que je ne prends pas en considération ici. Ce que toute analyse tait du son comme plénitude sensible constitue son destin qu'elle retourne (''sublime'' dira-t-on) en assumant le désir d'un dire, *en général*.

Mais si le projet analytique, au-delà du désir abstrait de dire l'indicible, sait intégrer la volition *particulière* d'un sens, c'est que l'œuvre se présente à moi comme l'ensemble articulé, composé, d'un monde déjà signifiant, ou d'un intelligible.

2. Pour l'entendement, l'excès du perçu constitue donc la totalité des liaisons, enjeux, émotions, significations, etc. de l'œuvre lue-entendue[4] qui suscite mon analyse en tant que performative d'un sens, par l'intuition qu'elle en reçoit.

C'est par l'épreuve de l'absence et l'assomption du désir en un sens que l'analyse se constitue comme activité d'accès à un dire excessif: l'analyse prodigue, ou le faire d'un sens à cette œuvre, qui m'en donne l'expérience.

Constituer une expérience de l'œuvre peut paraître un but bien modeste pour une analyse qui se dit performative. Certes, ce type d'approche ne prétend pas assiéger l'œuvre en quête d'une unité principielle qui girait en elle, telle la ''chose en soi'' sous le divers phénoménal. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une nouvelle analyse des ''fondements''. On ne s'appliquera pas à dégager des principes ''objectifs'' sous forme d'unité cachée dont il importerait de dégager la prégnance structurelle. De telles réductions ne fournissent au mieux qu'une objectité pauvre: la réduction à des structures infirmes, inaptes à saisir le divers dans son articulation différenciée.

Il n'est pas dans mon intention présente de montrer comment, dans ce type d'analyse, la médiation s'hypostasie comme terme. Répèterai-je qu'à trop vouloir découvrir la forêt, on manque décidement l'arbre? J'avance néanmoins que, quelque soit la validité d'une recherche principielle, (du ''plan tonal'' d'indyste à l'''Ursatz'' schenkerien), ce qui

(3) ''Mes vers ont le sens qu'on leur prête'' écrivait Valéry (1929, 1509); ou encore: ''Ce n'est pas en moi que l'unité réelle de mon ouvrage se compose. J'ai écrit une ''partition'', - mais je ne puis l'entendre qu'exécutée par l'âme et par l'esprit d'autrui'' (1933, 1506).

(4) Je mets ici entre parenthèses le double excès réciproque de l'écriture et de la perception, pour considérer comme un tout, ''pré-dialectisé'' dans la composition, l'œuvre telle qu' analyste je la reçois. Le ''perçu'' désigne donc ici, une fois pour toute, la synthèse que je fais de mes lectures et de mon audition, dans une rétroaction supposée constante.

importe demeure toujours la détermination du principe dégagé dans son actualisation diversifiée: détermination qui est une différence. C'est parce que le principe est abstrait que l'analyse principielle est vide; et parce que la différence excède le principe que l'analyse excède l'œuvre.

Unité d'un faire différencié (l'œuvre) et d'un faire différentiel (le dire performatif), l'analyse proposée veut s'attacher à la pensée des différences, en tant qu'elles font sens. On aura compris que l'excès de sens dont il s'agit est le fruit d'une *construction* qui s'opère dans et par le travail analytique; l'opération d'une synthèse et non le dévoilement d'un principe originel enfoui sous le divers.

Or, que proposent les réécritures principielles qui ne soit (au mieux, toute "erreur" éliminée) l'"Ersatz" régressif de l'œuvre qu'elles dé-composent? On souhaiterait à l'analyste un autre destin qu'à Pierre Ménard "auteur du Quichotte"! Que l'analyse produise, non la redite récessive de l'axe dégagé, mais le retour d'un sens en excès; non l'abstraction d'un principe prétendument générateur, mais l'unité mobile et composée de ses propres moments.

C'est pourquoi, si la question posée fut d'abord d'ordre téléologique (quelle est la fin, ou le sens possible de l'analyse?), sa réponse débouche nécessairement sur une réflexion méthodologique: quelle est sa voie? A la réponse quant à la fin - le sens de l'analyse est l'analyse du sens, ou la production différentielle d'un "concret" qui soit mon expérience de l'œuvre - il faut à présent ajouter la question du moyen: *comment* s'opère l'indispensable médiation vers ce sens désigné comme retour?

A la différence du premier moment, abstrait, de présentation finalisée de l'analyse, ce moment de l'acte, ou de la méthode, se présentera comme une exemplification plus particulière de ses procédures: c'est à travers l'observation de huit mesures emblématiques du *Sacre du Printemps* ("Augures printaniers", chiffre 12-14) que l'on fera l'expérimentation d'une mise en phase des différences dans l'analyse, et de l'analyse comme différence.

ANALYSE DU SENS

Cette analyse performative se veut donc différentielle à trois niveaux.

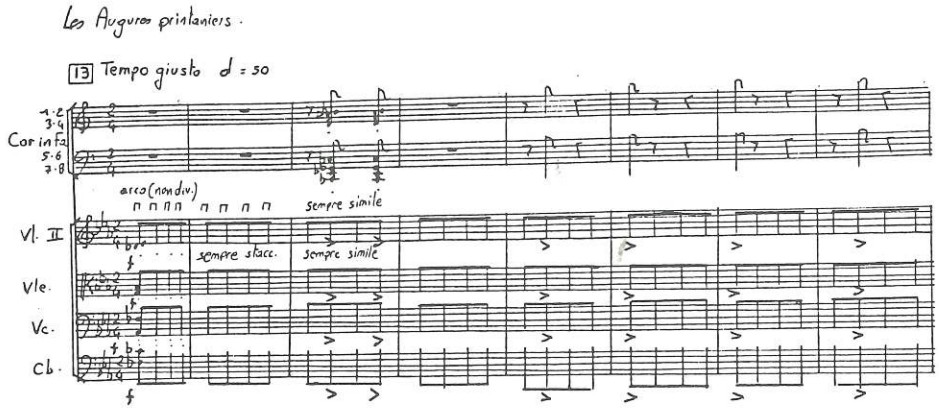
1. De l'objet comme "performable". Parce-que "tout" ayant été dit de ces huit mesures - sur le plan harmonique (Schaeffner, 1931) comme sur le plan rythmique (Boulez, 1966) ou articulatoire (Boucourechliev, 1982) - une nouvelle analyse, à moins de consentir à la paraphrase, ne peut qu'élaborer une lecture spécifique et se donner, à son tour, dans l'excès d'une parole autre - quelle qu'en soit la validité. Comme l'a montré Benveniste, l'unicité est la marque du performatif en tant qu'acte: "Un énoncé performatif ne peut être répété. Toute reproduction est un nouvel acte qu'accomplit celui qui a qualité. Autrement, la reproduction de l'énoncé performatif par un autre le transforme nécessairement en énoncé constatif"(5).

2. Des procédures adaptées à l'objet. De même que le sens est ce dont la production réclame l'ajournement dans le détour d'un comment/taire, l'isolement et la description de chaque fonction par le métalangage suggèrent à l'analyste une procédure similaire. Chaque articulation paramétrique sera décrite en termes de différence dans la mesure où l'analyse aura pu l'isoler comme l'agent actif d'une différenciation. Sous ce rapport, il n'est de meilleur moyen pour faire apparaître une différence que de la nier et d'observer le résultat produit par la suppression de ses effets. C'est ainsi, tant au niveau de la méthode pour la production d'un sens, qu'à celui des procédures pour la description des paramètres en leur différencialité, qu'on procèdera de manière similaire: en supprimant les différences pour les faire apparaître.

3. Du concept de sens comme ce qui fait retour. Comme il a été dit, l'analyse est la pensée des différences, ou le mouvement de la différence faisant sens. Le sens étant d'abord ce qu'il faut différer, le métalangage constitue maintenant le lieu de cette absence. Du point de vue de la méthode, il est donc le moment d'exil, tant de la musique (absentée) que de la parole (différée). C'est pourquoi je l'ai nommé le comment/taire: procédure d'abstraction d'un dire en attente et, comme stratégie, mouvement d'apparition de ce qu'il faut dire dans le tu.

(5) Benveniste (1973, 273).

Métalangage: le comment/taire



Un accord (,,fa-b la-b do-b fa-b sol si-b ré-b mi-b) est répété 32 fois de manière isochrone (8 mesures à 2/4 de 4 croches chacunes; blanche = 50). Ecrit dans la nuance "forte" pour les cordes - sans premiers violons - cet accord est accentué 6 fois, "sforzando", sur les 10e, 12e, 18e, 21e, 25e, 30e croches. Les 32 répétitions et les 6 accents sont confiés aux cordes divisées, qui modifient leur attaque afin d'exécuter les accents. Huit cors en fa interviennent avec ces accents dont ils doublent, dans le même registre, la hauteur et l'intensité.

Il semble qu'à ce niveau d'approche, l'activité du métalangage se limite à une présentation essentiellement constative qui ne paraît produire, au regard de l'original, qu'un différentiel négatif, une "copie faible" caractérisée par:

A - La précision moindre due à la transposition d'un code historiquement sédimenté (la partition) en un agencement verbal de plus faible cohésion - l'excès de l'état initial apparaissant d'autant plus irréductible que la polyphonie devient complexe.

B - La perte incompensable de l'identité visuelle de la figure sonore au travers de la réduction à un discours sans visage. Car il est évident que l'écriture diastématique confère à la figure et à la page musicale une justesse expressive, un poids différentiel, riches en implications de tous ordres (figuralismes, "eye music", etc.) que les entreprises de "simplification" rencontrent tôt ou tard, pour s'y heurter - voir l'échec renouvelé des notations alphabétiques.

A ce niveau élémentaire de la position des signes sur la page, une part de la richesse intrinsèque à toute partition - comme partition - disparaît donc inéluctablement dans l'opération réductrice du constat, quelqu'en soit par ailleurs la qualité restitutive. La différence acquise que sont à l'écriture musicale son espace graphique et la précision de sa notation (ou l'espace de sa précision, lieu de son développement historique), cette différence apparaît dès lors comme ce qui manque à la description pour accéder à l'identité d'un autre dire. Si de ce point de vue, le métalangage ne constitue pas une copie conforme mais une copie faible, c'est parce que, précisément, sa fin n'est pas la translation exhaustive d'une notation dans une autre, mais la production -en son abstraction- de synthèses élémentaires sur lesquelles peut s'opérer le travail analytique.

On a saisi, dans le métalangage, l'excès premier de ce qui s'y tait, comme défaut (apparition des différences supprimées)[6]. Mais s'il est défectif, le métalangage n'est pas défectueux. Montrer son activité dans le procès de l'analyse, c'est donc cerner aussi le prime accès de ce qui s'y

(6) Ce mouvement du taire en un dire est celui même de la méthode présentée, comme alliance d'une *nécessité,* d'une *finalité* et d'une *activité* - ou d'une synthèse. Comme je l'ai montré, il se présente dans l'analyse à travers les trois moments du détour métalinguistique, lesquels rendent possible:
A. par l'abstraction du sonore, le désir abstrait d'un dire (nécessité);
B. par l'absentement du sens, la volition abstraite d'un intelligible concret: le sens fait (finalité);
C. par la transposition sémantique opérée, la constitution de synthèses élémentaires sur lesquelles s'effectue le travail performatif proprement dit (activité): réalisation effective de ce concret d'abord voulu.

dit - comme synthèse élémentaire par la forme du langage et de ses catégories - avant d'en ré-engager le sens dans la visée d'une compréhension excessive.

L'approche d'une théorie spécifique des synthèses métalinguistiques pour l'analyse pourrait porter, en première approximation, sur trois activités initiales de repérage et de description: la discrimination, la nomination et la numération - ou le dénombrement. Deux exemples, issus du comment/taire présenté plus haut, illustreront ce que l'on peut entendre en ce cas par "synthèse élémentaire du métalangage".

1. "Un accord (...) mib". Le terme "accord" ne désigne pas de la même manière les sons énumérés, entendus simultanément, que l'autre terme possible: "agrégat". "Accord" suppose implicitement la description par tierces: fab lab dob fab / sol sib réb mib, qu' "agrégat" laisse dans l'indifférenciation. Si "accord" repose sur un pré-supposé tonal ou polytonal (superposition de tierces), "agrégat" suppose une valeur exclusivement timbrique au composé de sons.

Quant à la discrimination polytonale, effectuée ci-dessus (fab.../...mib), elle induit d'autant plus une activité seconde et synthétique que ni la lecture verticale, ni - a fortiori - l'écoute, ne sauraient opérer par elles mêmes une telle bipolarisation. Les procédures supposées neutres de distinction et de nomination, au niveau constatif le plus sommaire (littéral), impliquent l'activité synthétique d'un sujet, dont chaque acte descriptif doit par conséquent se soumettre à la critique et expliciter ses propres fondements.

2. "répété 32 fois". Activité nombrante. Si le nombre, comme l'a montré Kant[7], est la synthèse instantanée d'un divers unifié, l'activité nombrante récapitule les points temporels successifs pour en ressaisir la diversité dans une unité offerte instantanément. Lorsque, pour parler en termes kantiens, j'envisage le temps par le schématisme de la quantité, je maîtrise ce que je ne ferais sinon qu'éprouver: je produis une synthèse. Au regard de l'analyse, le dénombrement est le premier excès d'une pensée qui se dit, lors même de l'abstraction réductrice du métalangage.

Mais la présente étude s'en tenant à l'opération performative comme telle, je me limiterai - en ce qui concerne son examen - à la thèse "défectueuse" du métalangage (ce qui se tait *d'abord,* non ce qui se dit *pourtant*), tout en reprenant l'acquis des synthèses élémentaires de description déjà produites, pour le travail du sens.

Cette insignifiance présumée du moment descriptif (et par extension de l'analyse) a précisément été exprimée par Stravinsky lui même. Rappelons sa position: "Quand des musi-

(7) Kant (1984, 153-4). ("Du schématisme des concepts purs de l'entendement").

ciens parlent ensemble des chefs-d'œuvre de leur art, un moment vient toujours où l'un d'entre eux se met à démontrer ce qu'il veut dire en le chantant; c'est à dire qu'au lieu de répéter: "trois croches sur sol, suivies de mib blanche", il le chantera (...) Les limites de la critique [ie. l'analyse] peuvent difficilement être mieux définies". Et Stravinsky ajoute: "Moi même, je préfèrerais "chanter" *Pulcinella* que tenter d'en parler"[8].

Pourquoi dire quand on peut faire, s'interroge donc le compositeur, fidèle en cela au mouvement d'appropriation créatrice qu'on lui connaît[9].

Partisan d'une analyse qui soit un dire, au-delà du moment défectif de la description, je propose de surmonter l'inhibition de ce verdict d'échec en m'appuyant sur la négativité du constat, pour en surmonter l'abstraction dans le travail des différences.

Comme je l'ai déjà indiqué, la procédure choisie doit suivre le mouvement même du sens en son concept. De même que l'analyse tait le sens dans le métalangage pour le faire apparaître en un dire performatif, la procédure répétitive adoptée nie la différence paramétrique dans l'expérimentation pour en réaliser le surgissement, dans la synthèse du sens en excès.

Suivant l'esprit plutôt que la lettre du "conseil" stravinskien ("chanter" le *Sacre*), l'analyse qui suit propose donc de faire sien ce découragement devant le métalangage et d'opérer, à défaut d'une version "chantée", une série de répétitions différenciantes (par exemple au piano), dont le discours aura charge par la suite d'expliciter, en les liant, chaque résultat.

PROCEDURES: faire apparaître les différences en les supprimant.

1. Le timbre comme différence. La répétition pianistique, substituant aux accords des violons et des cors l'uniformité d'un timbre unique, met en évidence la diversité de ce qui se perd dans ce "tu" expérimental (la bien-nommée "réduction"). Si je pose que du violon au piano, toute quantité restant égale, le gain compense la perte, une couleur s'est perdue que la dynamique des "sforzandi" ne saurait compenser: celle des huits cors. En réduisant la version orchestrale j'ai uniformisé les accents et perdu, qualitativement, une spécification de timbre. Cette "valeur ajoutée" de l'accent, je l'appelle une *différence*. Sur fond d'identité de cordes, homogènes dans la durée et la réitération - une fois instaurée l'altérité qu'est toujours un événement sonore par rapport à l'état antérieur - sur ce fond d'identité multiple (nombrée), le cor ajoute *de* la différence [10]. La différence, ici, c'est le timbre.

(8) in Escal (1984, 136); en anglais dans le texte.

(9) Composer *Pulcinella* était à cet égard sa manière particulière de "parler" de Pergolèse, *id est,* selon lui , de le "chanter". F. Escal souligne que "pour Stravinsky, les fonctions d'analyse ne peuvent valablement s'exercer (...) que sous la forme du pastiche, le pastiche apparaissant alors comme *la forme métalinguistique par excellence*". (ibid.; c'est moi qui souligne).

2. L'accent comme différence. Mais cette différence n'est pas isolée quant à l'articulation rythmique, c'est à dire à la distribution des accents. Les cors viennent renforcer le timbre-d'attaque des cordes qu'ils spécifient dans leur nature accentuelle. L'accent se donne donc immédiatement comme timbre ou "accent de timbre", dont il faut également rechercher la nature.

Le timbre a été défini comme une différence, mise en phase avec l'accent, ce qui suffirait à déduire la valeur différentielle de ce dernier (timbre = différence; or accent = timbre; donc accent = différence). Là encore pourtant, l'analyse peut procéder expérimentalement et chercher, selon le même principe, à faire apparaître la différence en la supprimant: après avoir "gommé" les cors, je puis donc, au piano, "gommer" les accents.

J'obtiens une répétition uniforme, quoique quantifiable (32 accords): le fond stable d'une identité relative, que la figure seule de l'accent charge d'autre. La différence apparue n'est donc pas plus le produit d'une répétition homogène que celui de l'accumulation d'entités qualitativement indistinctes; elle est ce qui *différencie* l'identité première et stable du fond. La différence, ici, c'est l'accent.

3. La répartition comme différence. Mais au-delà de la nature particulière de l'accent, se pose le problème de sa répartition dans le continuum qu'il différencie. L'étude rigoureuse de Pierre Boulez [11] a montré la richesse des combinaisons rythmiques mises en œuvre , tant dans ces mesures que dans l'ensemble du *Sacre*. Je ne reprendrai donc pas cette analyse célèbre mais m'appuierai sur la simple description numérique présentée plus haut, pour saisir la répartition asymétrique comme le niveau de différence permettant d'approcher le phénomène rythmique, en sa différencialité.

L'apparition de cette différence par sa suppression expérimentale peut s'opérer de deux manières; je puis, à l'inverse de l'élaboration stravinskienne: a. placer symétriquement les accents et *scander* ce continuum répétitif comme le ferait une musique militaire ou une "boite à rythme": en binaire; b. "swinguer" les "Augures" par le déplacement des accents sur les deuxièmes et quatrièmes croches: en syncope.

(10) Cf. Paul Veyne (1971, 15): "Un événement se détache sur fond d'uniformité; c'est une différence".

(11) Boulez (1966, 92-98).

a. La différence pauvre: le binaire.

L'introduction d'un accent isochrone produit immédiatement une figure ou différence spécifique, par opposition avec l'uniformité du fond homogène. Pourtant, la scansion

binaire ne parvient de nouveau qu'à appauvrir d'autant plus l'événement qu'elle le répète sans le varier. On sait qu'en termes d'information, plus le message est prévisible, moins il est riche. De la même manière, l'itération mécanique d'une unité en-soi différentielle (♩♩♩♩) n'aboutit qu'à constituer une information minimale et bientôt nulle, dans sa totale prévisibilité.

Cette différence n'est pas seulement pauvre: elle est fausse. Elle n'altère une homogénéité encore neutre et d'une certaine manière ouverte - quoique abstraitement, puisqu'indéterminée - que pour renforcer compulsivement le sentiment d'identité. L'accent, s'ouvrant à peine comme une différence, devient repère immuable, clôture, non d'une forme ou d'un formant mais d'une formule: la formule de décès du rythme, inaugurant le temps du ressassement et de l'hypnose. Ce temps de la scansion est le temps réglé, préformé, - formulaire - du *mètre;* le temps de la différence rendue pauvre, de la musique de bois, comme on dit la "langue de bois". [12].

b. la différence trompeuse: la syncope.

Ce paupérisme est porté à un niveau encore plus trompeur avec la syncope, la "misérable syncope", comme dit justement Pierre Boulez. Conçue pour briser les chaînes du temps fort, la syncope, qui accentue les temps faibles, ne parvient évidemment qu'à renforcer par opposition la prégnance de la pulsation contre laquelle elle se pose. Elle ne prête de l'importance au temps faible que pour mieux la lui ôter. On comprend mieux, à cet égard, le destin parallèle du jazz; ou comment le rythme de cette musique libératoire - premier chant des esclaves noirs américains - put se voir si vite récupéré, intégré, approuvé par le mètre, tandis que la musique, de son côté, s'annulait dans l'art d'ameublement dominant. C'est dans un contexte d'ailleurs délibérément politique (supprimer le temps du maître) que le free-jazz devait tenter l'émancipation radicale du rythme: en niant le temps pulsé lui même.

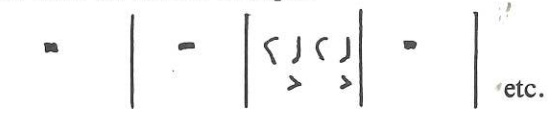
c. Vers le rythme.

On voit donc que si la musique militaire opère une distribution *symétrique isochrone* des accents (le temps fort écrase le temps faible: temps pulsé, strié, cloisonné) et que le jazz syncopé opère une distribution *asymétrique isochrone* (démagogie du rythme: c'est le temps faible qui renforce le temps fort), la version de Stravinsky procède par une répartition *asymétrique non-isochrone:* renouvellement différencié de la différence immédiate qu'est l'accent. Au mètre se substitue le rythme.

(12) Voir l'usage qu'en font les musiques d'aliénation: rock, disco, militaire, etc.

C'est ainsi en rythmicien qu'Olivier Messiaen affirmait: "la négation du rythme, c'est la musique militaire"[13]. J'ajouterai: la négation du rythme, c'est la cadence; comme on dit: marcher en cadence, marcher au pas. Marcher au pas, c'est marcher avec le mètre. Scander n'est pas plus différencier que taper dans ses mains n'est rythmer. S'il y a rythme, dans les "Augures", c'est parce qu'il y a répartition hétérogène et composée des accents [14].

4. L'illusion de la différence nue: le rythme sans le mètre. Mais le rythme n'est pas seulement la production non-isochrone d'accents, libérés de toute régulation métrique. On peut, pour le montrer, ne chercher à conserver cette fois que la différence: supprimer les "non-accents", dans l'espoir d'isoler l'essence d'une différence nue. L'accent se pose dès lors dans un silence statique:



Jouer l'accent sans ce qu'il accentue revient à en désamorcer l'effet. En voulant manifester immédiatement la différence accentuelle, j'oublie - mais je mets en évidence - que *la différence est ce qui différencie;* ce qui n'est pas une tautologie. Penser l'analyse paramétrique en termes de différence implique de ne pas céder aux tentations du scepticisme, au découragement devant "l'indécidable"[15] - tout est répétition, tout est variation - mais d'articuler, selon chaque moment, *des* niveaux de différence avec *des* niveaux de répétition. Cette proposition doit permettre de ne pas s'arrêter sur la différence comme sur un absolu insurmontable de l'instant, mais de la ressaisir dans le champ qui lui est propre: le champ du même travaillé d'autre (quelles qu'en soient les modalités musicales, toujours relatives). Supprimer le fond d'identité des accords répétés, c'est à nouveau rendre la différence pauvre.

Le rythme peut donc se définir comme la production dans le temps d'une différence, mais d'une différence différenciante. Il n'y a rythme, ici, qu'en tant que les accents se posent sur un mètre qu'ils différencient. Cela implique que le mètre, loin de disparaître dans ce processus (vision naïve d'un Stravinsky substituant le rythme au mètre, comme un progrès historique) est ce qui permet au rythme de *le différencier.*

En d'autres termes, le mètre - répétition formulaire des différences - ne représente pas la loi coercitive qui aurait empêché le rythme de se développer. Il est l'instance de pro-

(13) Messiaen (1967, 67).

(14) Tandis que j'ai étudié ici le principe de l'hétérogénéité comme différence, l'analyse de Pierre Boulez portait, plus précisément, sur la composition elle même de cette organisation hétérogène.

(15) Descombes (1979, 177).

duction immédiate d'un fond unitaire qu'altèrent les différences. La distribution différenciée d'accents sur un fond contraignant (les barres de mesure) produit un conflit, ce conflit même qui est le rythme.

C'est pourquoi les barres de mesure ne doivent pas être considérées comme de simples repères mais comme l'inscription, dans la durée, d'un fond de résistance. Le mètre est le mur que la différence attaque de ses coups insistants, afin de constituer le temps rendu rude du rythme - temps qui n'est plus lisse ni strié mais rugueux, âpre: le temps où l'on s'écorche les mains et les coudes, le temps de la prégnance du matériau.

5. La hauteur comme timbre comme différence. Ajoutons, cela est connu, que l'"accord-Sacre" lui même se donne comme une différence, ou comme le point de rupture de la continuité historique évolutive du système tonal. L'agrégat de hauteurs ne se laisse pas sans dommage ramener à une description bitonale. Ainsi qu'André Boucourechliev l'a bien montré: "il s'agit d'un bloc sonore désormais indissociable, perçu comme tel pour sa *qualité*. Il relève donc, en définitive, du timbre"[16]. L'immédiate différencialité de cet accord, c'est d'être *l'autre* d'un système qu'il nie, auquel il serait donc vain de le référer (sinon pour l'opposer). La différence de cet accord, c'est d'être un timbre.

Reprenons les acquis de cette étude, avant de conclure.

Envisagée selon chaque paramètre (timbre, accent-mètre et rythme -, hauteurs), l'activité différenciante, reprise par l'analyse, opère un glissement circulaire sous la forme d'un débordement inter-paramétrique continu.

- Le timbre des cors fonctionne comme un accent qui produit un rythme.
- L'accent - agent du rythme - se spécifie en masse, attaque, couleur instrumentale et constitue un timbre.
- Les hauteurs, réunies en agrégats (registre, "bloc"), forment à leur tour un timbre, unité de base du conflit du mètre et de l'accent, donc du rythme.

Saisie dans le matériau, la différence rompt l'unité statique de chaque paramètre, en permettant la *circulation* interne qui produit le mouvement de l'œuvre. La différence est inter-paramétrique en ce qu'elle meut la dynamique du matériau dans une inter-action composée qui fait sens.

Ce mouvement des différences, l'analyse s'est elle-même constituée en le saisissant comme:

1. unité immédiate: fond d'accords répétés, fond de cordes - la répétition , puis le mètre;

(16) Cf. Boucourechliev (1984, 104) aux vues duquel cette analyse doit beaucoup. En particulier, p. 103, cette remarque: "ce qui nous frappe dans cette œuvre, c'est spécialement son économie générale fondée sur la différence".

2. différenciation d'avec soi de l'accord unitaire: les accents - travail de la différence différenciante;
3. synthèse vécue du même immédiatement (le mètre) et de l'accent, comme différence - synthèse qui est l'unité, mais mobile, d'un temps conflictuel: le rythme.

Une expérience de sens.

L'analyse, ai-je dit, veut donner sens à l'œuvre effectuée *dans* l'histoire. On ne discutera pas sur le fait de savoir dans quelle mesure elle est aussi effectuation *de* ou action *sur* l'histoire. Sans adhérer naïvement au concept d'une "Weltanschauung" traductrice de la réalité socio-politique (1913, veille de 1914...), *dire* les "Augures" exige d'éprouver la différence qu'implique ce martellement rythmique du matériau, comme l'instauration d'un temps musical qui soit *aussi* une vision du monde.

L'"accord-Sacre" est d'emblée l'expression d'une rupture. Il ne rompt pas seulement avec l'harmonie en tant que système - cela, Debussy et les Viennois l'avaient accompli -, il rompt d'abord avec tout l'hédonisme fin de siècle (qu'on l'appelle "décadence" ou impressionnisme). Debussy avec l'arabesque, la flûte du faune, les chevelures de Bilitis et de Mélisande, installait le temps flottant du voile: souplesse et indécision, réseaux enchevêtrés de formes, noyades ("noyer le ton"), cathédrale engloutie de la tonalité sous les harmonies diffluentes, flottements rythmiques, balle perdue rebondissante de *Jeux,* geste même de la mélodie debussyste: saut - déroulement (accent - désinence): Vladimir Jankélévitch l'a prolixement montré, Debussy s'inscrit sous les signes de l'air et de l'eau - l'espace même du voile. La fluidité toujours s'y fait textile, arabesque: la chevelure déroulée comme une mélodie, comme un tissu défait ("La fille aux cheveux de lin"). Le retour même apparaît chez Debussy comme un fil d'Ariane perdu, puis retrouvé, la trame invisible d'une forme en pointillé.

Pour *filer* la métaphore, l'accord du *Sacre* brise le charme: il rompt le voile et, derrière, est le mur de pierre. Il n'entraîne pas dans la fuite d'un temps fluide mais saisit d'emblée celui qu'il plaque contre la muraille, puis laboure et frappe de différence.

Identique à soi, l'accord des "Augures" s'offre dès l'abord comme une différence absolue par rapport au passé, tel qu'avait pu se donner, mais inversement, l'accord de *Tristan*: inauguration de l'indécision, du flottement et du sensualisme harmonique jouant avec la fonction.

Stravinsky jette la pierre au faune qui s'enfuit, épouvanté.

L'accord des "Augures" augure non le printemps mais la forme même stravinskienne : il "brûle tout sur place" [17], interdit le retour. Il est la métaphore instantanée de ce que le rythme instaurera dans sa lutte avec le mètre: il inaugure le temps du conflit, le temps d'une modernité de pierre.

Ai-je dit *un* sens? John Austin posait déjà la question, quant à l'énoncé performatif, de la *compétence* du locuteur, ou de sa capacité à faire suivre l'intention déclarée d'effets: si je ne suis pas habilité à décréter la paix mondiale, quelle valeur performative conserve ma proclamation qui ne me désigne pas, moi, comme fou ou, pour le moins, présomptueux? "Un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié par un acte" confirme Benveniste[18]. Il n'en reste pas moins que ce requisit ne remet pas en cause le concept même de performatif désigné par sa forme comme *possibilité* d'une profération active, qu'il faut distinguer de l'accomplissement obtenu de cette parole: il faut maintenir la distinction performatif/constatif "sans faire intervenir la considération du *résultat obtenu* qui est source de confusion"[19].

Quoi qu'il en soit de ce débat sur le *résultat,* j'ai souhaité marquer ici les moments de l'accession à la conscience d'une réalité de l'œuvre, par le biais du langage, vers un "texte d'expérience"[20]. Commentant Hegel, Adorno écrivait: "le travail du philosophe n'a au fond pas d'autre but que d'amener au langage ce qui dans la chose même est à l'œuvre"; bien qu'ayant "face aux hommes un statut objectif", il reste "le travail des hommes"[21]. Tel apparaît bien, en définitive, le travail de l'analyste, qui est aussi une quête: non certes d'une vérité unique (*le* sens) ni d'une méthode universelle (comme telle abstraite), mais une réponse ponctuelle au *présent* de l'œuvre, qui m'en livre l'accès. Ma réponse - la différencialité rythmique nommée par le temps d'un conflit, dans l'excès d'une métaphore (le voile et le mur) - peut être jugée juste ou divagante. Je ne l'ai désirée qu'apte à réaliser le dire "objectif" d'une expérience qui soit mienne. On reconnaîtra à cette approche de n'avoir pas fait l'économie des médiations; ce qui la différencie d'une simple rêverie. Pour le reste, son vœu demeure, dès l'instant qu'elle s'est proférée, de revenir au point premier, maintenant incandescent, du désir: à l'écoute.

(17) Boucourechliev (1984, 93).
(18) Benveniste (1966, 273).
(19) Ibid. 276.
(20) Merleau-Ponty (1945, 388).
(21) Adorno (1979, 30).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Adorno, Theodor W. "Aspects", *Trois Etudes sur Hegel.* Paris: Payot, 1979.

Austin, John. *Quand dire c'est faire.* Paris: Seuil, 1970.

Austin, John. "Performatif: constatif", *La Philosophie analytique.* Paris: Ed. de Minuit, 1962, 11-39.

Benveniste, Emile. "La philosophie analytique et le langage". *Problèmes de Linguistique générale,* vol. II. Paris: Gallimard, 1966.

Boucourechliev, André. *Igor Stravinsky.* Paris: Fayard, 1982.

Boulez, Pierre. "Stravinsky demeure", *Relevés d'Apprenti.* Paris: Seuil, 1966, 75-145.

Descombes, Vincent. *Le Même et l'Autre.* Paris: Ed. de Minuit, 1979.

Escal, Françoise. *Le compositeur et ses Modèles.* Paris: P.U.F., 1984.

Kant, Emmanuel. *Critique de la Raison pure.* 10e. ed. Paris: P.U.F., 1984.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception.* Paris: Gallimard, 1945.

Messiaen, Olivier. Claude Samuel. *Entretiens avec Olivier Messiaen.* Paris: Belfond, 1967.

Valéry, Paul. "Au sujet du Cimetière marin", *N.R.F.* (mars 1934). In *Œuvres complètes,* vol. I. Paris: Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1496-1507.

Valéry, Paul. "Commentaires de Charmes", 1929. Ibid. 1507-1512.

Veyne, Paul. *Comment on écrit l'Histoire.* Paris: Seuil, 1971.

PRIERE D'ECOUTER

Marc TEXIER

Parmi les multiples genres littéraires qui fleurissent à l'ombre de la musique, il en est un que tous s'accordent à vilipender: le texte de présentation d'une œuvre. Epiphénomène de la démocratisation musicale, guère plus nécessaire à la compréhension de la musique que le confort de la chaise où l'on va s'asseoir, on ferait injure à son intelligence d'y prêter plus d'attention qu'il n'en faut pour le parcourir et l'oublier. Que ce soit pochette de disque, programme de concert, annonce radio, compte-rendu journalistique, ils ne forment ni un genre littéraire, ni un sujet de réflexions. Ecrits par habitude, lus par désœuvrement, hâtifs, fastidieux, ils semblent appartenir à cette catégorie de textes qui chaque jour encombrent nos boîtes aux lettres -réclames, cadeau-miracle, gagnez 100.000 francs, votez pour moi, dépannage à toutes heures - dont la présence nous irrite, et dont l'absence nous fait craindre le pire: une grève des postes. Littérature qui se veut informative et qui n'est que stupéfactoire puisqu'on nous enjoint, toute réflexion cessante, de croire aux miracles, que nous sommes sur le point d'entendre un chef d'œuvre, de partir aux Seychelles, et que le plaisir égalera les promesses.

S'il est un terrain où ces écrits prolifèrent, c'est celui des concerts de musique contemporaine. Et l'obstination qu'on met à les écrire quand bien même ils sont destinés à servir

d'éventails aux entractes, montre assez qu'ils répondent, malgré leur discrédit, à un besoin réel. Besoin de l'auditeur qui veut être rassuré avant d'entendre, espérant sinon jouir du moins comprendre. Besoin du compositeur qui veut justifier à ses yeux, ou aux nôtres, ce qui ne nécessite aucune excuse: que son œuvre est ceci et non cela. Ainsi ces petits textes fonctionnent comme les formules magiques des contes pour enfants; ce sont les abracadabras chargés de nous métamorphoser en auditeur idéal. Mais au lieu d'être simplement apéritifs ou propédeutiques, ne voit-on pas qu'ils font un usage quasiment barbare de tout l'arsenal de la persuasion?

Et n'était le peu d'attention qu'on leur accorde, cette éloquence naïve devrait nous signaler que l'enjeu est d'importance, que seule la brièveté du format l'empêche d'être efficace. Car, compositeurs ou exégètes, ils assènent l'argument d'autorité, flagornent par le jeu d'une rhéthorique plus farcie d'adjectifs qu'aucun dictionnaire de termes rares, affirment que tout est dans tout et son contraire, pour enfin achever de nous tétaniser par un appel vibrant aux déités salvatrices qui trônent dans l'Empyrée des Cautions Ultimes: la Science, l'Histoire, le Métier, le Travail, l'Inspiration, la Poésie, la Liberté. Et cette charge contre l'esprit critique qui réclame sa reddition immédiate, nous n'en percevons pas la violence car elle n'est pas polémique. Ce n'en est pas moins sous des dehors laconiques une injonction absolue à l'admiration béate, à l'acceptation des choses telles qu'on nous les décrit et non telles que nous saurions les entendre. En faisant miroiter quelque Inconnaissable gisant au creux de l'œuvre, ils différencient à jamais le lettré du profane.

Il y a donc un paradoxe: la musique est destinée à tous, mais ne saurait être reçue que par certains. Et dans le monde de la musique contemporaine, où les mêmes qui commanditent, composent, exécutent l'œuvre, forment la majorité de son public, la sélection est encore plus rigoureuse. A tout auditeur qui ne fait pas partie du sérail on dispense des explications stupéfiantes; qu'il se taise et applaudisse, on n'attend pas son jugement mais une approbation. Voyez comme il est devenu docile lui qui naguère osait siffler son indignation! C'est qu'on ne manque pas de lui rappeler cette soirée du 29 mai 1913 quand il conspua *le Sacre du Printemps*, ce 2 décembre 1954 quand il aboya à la création de *Déserts*, et ce souvenir paralyse son opinion comme le Péché Originel hante la conscience du chrétien. Il applaudira mollement mais avec assiduité, n'ayant plus droit à l'erreur il ne peut non plus juger. L'Autorité lui mâche la besogne. Ainsi ce

jeune compositeur italien qu'il vient découvrir est de ceux qui *"se rangent très fermement parmi les amoureux de la volupté sonore"*, ses harmonies sont *"recherchées"*, ses timbres *"raffinés et subtils"*, son expression *"essentiellement portée à la confidence personnelle et au lyrisme subjectif"*. Que dire devant un tel redoublement? Mais attention: *"cet hédonisme apparent, d'un impact et d'une séduction très sûrs sur le public* (Applaudissez!), *se voit sous-tendu par un métier des plus exigeants et une pensée formelle et structurelle d'une grande rigueur, concrétisée par une écriture d'une minutie et d'une précision rares"*! Les mots paraissent sans force. Il faut les asséner plutôt deux fois qu'une pour exposer cet étonnant mystère: ce musicien est tout et le contraire de tout. Est-il romantique intime? Est-il formaliste? Non? Comme Rameau *"il cache l'art par l'art même"*. Et voilà qu'on nous balance et nous berce dans l'escarpolette des termes vagues, où chaque qualité se complète par son inverse, où l'effusion équilibre la minutie, la liberté fait passer la rigueur, l'inspiration, le calcul. C'est également là que s'opère, au sein même de l'œuvre, la dichotomie essentielle; l'art est surface et profondeur, ses irisations flatteront le vulgaire, mais à la seule élite sont destinés les secrets de sa structure.

D'ailleurs ce compositeur écrit une musique à son image, défi à toute caractérisation: *"ce concerto avait été rédigé sur la base d'un grand et obsessif calcul combinatoire: donc pour chaque phénomène sonore le plus minime, tout détail avait été prévu suivant les grandes normes de la composition rigoureuse. Mais, tout comme les enfants s'excitent parfois à faire crouler d'un souffle un château de cartes minutieusement édifié, je n'ai pu résister à la tentation d'en faire autant avec la structure de mon concerto"*. Ayant ainsi occupé tout le terrain par ses commentaires contradictoires, le compositeur marginalise la critique, et à l'issu du concert, l'auditeur dûment infantilisé, honteux parce qu'ignorant, pourra toujours cacher son insensibilité derrière ces mêmes généralités qu'on lui a servies, comme l'infirme camoufle sa jambe de bois dans un pantalon trop large.

Il en va de l'existence de sa caste, de son orgueil de musicien, de son altérité, que sa musique soit perçue mais fondamentalement incomprise. Certes toute profession sécrète un orgueil particulier, et les artistes sont les plus touchés. C'est par ce sentiment qu'ils mettent terme à leurs doutes. Mais parmi eux, le musicien est un aristocrate, son orgueil inébranlable. Il n'a pas cette ambiguité de l'orgueil d'un créateur fier d'œuvrer, mais qui ne peut considérer son activité comme inaccessible aux autres hommes. Ecrire,

peindre, n'a plus rien d'original, mais il n'existe pas de compositeurs du dimanche. Le musicien n'a pas l'orgueil de ces parvenus, peintres, cinéastes, littérateurs, orgueil susceptible, sourcilleux, qui provient du mépris tout en craignant de n'être pas justifié. Sentiment trouble où s'allient la certitude de leur identité humaine, et la conviction qu'ils sont différents, non comme un chien diffère d'un chat, mais comme un cheval de race d'un percheron.

Orgueil d'une noblesse d'Empire qui se rappelle la Nuit du Quatre Août. Le compositeur n'est pas de la race de ces self-made-cervelles, il exhibera sans feinte ses trente-deux quartiers. - Qui t'a fait écrivain? - L'école qui m'apprit à écrire, mes lectures qui m'apprirent à penser. - Qui t'a fait musicien? - Mes dons, ma volonté, le Destin.. De naissance il s'est vu doué de qualités exceptionnelles qu'on ne peut remettre en cause. Il est l'artiste quintessencié, celui dont l'art procède, avant tout savoir, d'une élection, d'un don mystérieux. Cela chacun s'accorde à le reconnaître, lui le premier. Ils sont une poignée à savoir lire et entendre la musique (l'entendre comme il faut, les hommes n'ont que des sensations); ils sont moins encore à l'écrire. Et quand ils composent, ils s'affrontent à des problèmes que nul n'envisage. Des problèmes qui ne sont pas ceux de l'écrivain, quotidiens, et que chacun pourrait se poser. Lui se demande, en langage technique, comment produire l'ineffable, ce qu'il résoud par un effet auquel tous seront sensibles, et que personne, hormis ses pairs, ne saura analyser. Comme il a, de plus, interminablement réussi ses concours au conservatoire où il a acquit un peu de musique et beaucoup de morgue, vous ne l'entendrez jamais se demander, tel un écrivain complaisant: "Ah! suis-je vraiment supérieur?" Et c'est cette qualité d'orgueil si infrangible qu'elle se passe de toute justification qui conduit chacun de nous, dès lors qu'il parle de musique, à l'argument d'autorité.

Le musicien n'a qu'à se nommer, suivra toute la cohorte de ses anges tutélaires qui ont noms: Génie, Métier, Inspiration, Ascèse. Dire: "La Cinquième de Beethoven" ou "Le Marteau sans Maître de Pierre Boulez" c'est déjà subjuguer le mélomane. Cela explique aussi l'importance de la filiation pour un jeune compositeur, et son omniprésence dans les textes qui l'introduisent. Il suffit de comparer ceux-ci à la liste "du même auteur chez le même éditeur" qui présente l'écrivain pour saisir ce qui différencie le musicien de tout autre artiste. Untel, avant d'être l'auteur de ses œuvres, sera le disciple de quelque référent incontournable. Tel autre, bien qu'autodidacte, se nourrit d'admirations secrètes étayant sa musique par de longues études solitaires. Mais

n'allez pas croire qu'ils perdent leur personnalité au cours de ce long compagnonnage. Dans le monde musical n'habitent que des maîtres idéaux qui enseignent sans brimer à des élèves superlatifs qui assimilent en s'affirmant. Puis on laisse sous-entendre que ces parentés immédiates coagulent en styles régionaux, et tous alors conspirent à l'apothéose de l'Histoire, quand s'unissent ascendance et descendance au sein de "l'Esprit Français", de "l'Art Allemand" ou de "l'Ecole Italienne".

Plongé dans l'athanor de l'histoire, le compositeur y trouve son emblème, sa signature, d'autant plus probante qu'elle est indémontrable. Car par delà les hommes, transcendant les personnalités, siègeant en quelque AEether, existent les Déterminants Nationaux. Tous, par leur état civil, se font le réceptacle de qualités tribales qui dans un grand flux relient le médiéval au contemporain; aucun ne saurait échapper à cette épidemie trans-temporelle. Il y a l'ataxie harmonique française, la fièvre romantique allemande, la vérole lyrique italienne, la grippe folklorique espagnole, et chaque compositeur, avant même d'avoir achevé son Opus 1, se trouve parqué en une quarantaine stylistique dont il finira par accepter les diktats comme on se plie à tout ce qui est héréditaire ou congénital. Et même, il apprendra, tel un lépreux derrière sa crécelle, à s'annoncer par le bruit de ses tares. Tout écrit sur la musique tente ainsi de concilier l'évènementiel et le général. Et comme on a décrit la personnalité du compositeur par référence à un style historique, on justifira l'importance de son œuvre en la subsumant à sa structure. Les textes de présentation se caractérisent par une étrange insistance sur les problèmes de la forme, lors même que se voulant un média entre un public profane et une musique non seulement savante, mais fruit d'un savoir strictement personnel, le compositeur devrait bien se douter que l'organisation de sa pièce en sera justement l'aspect le moins perceptible au cours de son exécution. Car l'utilité de la forme n'est pas d'être audible, mais d'avoir été l'un des supports de l'imagination musicale. Sa fonction est opératoire, jamais démonstrative. On y accède par la lecture, non par l'écoute. On ne peut inférer de la cohérence interne d'une œuvre que la rigueur du musicien, mais ajouter qu'elle est belle en raison même de son ordre secret, c'est comme affirmer, contemplant un paysage, que la nature est émouvante à présent qu'elle se plie aux lois de Newton. Ainsi, parlant de musique sérielle, on attirera notre attention sur son *"économie compositionnelle"*, sa *"gestion rigoureuse des sonorités"*, sa *"parcimonie dans l'utilisation des intervalles"*, et autres recettes de comptable. On souli-

gnera que la série dodécaphonique est elle-même réductible, et que trois notes finalement, pour peu qu'on les transpose et les inverse, suffisent à expliquer l'œuvre.

Puis on subordonne la valeur du résultat à la subtilité ou à la rigueur des processus qui lui donnèrent naissance. Ainsi l'œuvre est œuvre, et non fantasme ou chaos, tout comme le monde est monde: dans la mesure où elle obéit à un ordre accessible à l'entendement. On s'assure de sa *réalité* parce qu'elle est l'émanation d'une pensée formelle, tout comme le scientifique ne voit dans l'univers qu'un épiphénomène des "Lois de la Nature". Et, commentateur ou physicien, un même désir d'unification les anime quand, dans une démarche indéfiniment réductrice, ils cherchent avec la foi du charbonnier, l'ultime particule, la série originelle, la force fondamentale, la cellule génératrice, et l'ayant trouvée, la brandissent comme la cause de l'intelligibilité des choses, ou de leur beauté.

FRANCO DONATONI

ANTOINE BONNET, FRANÇOIS NICOLAS: Franco Donatoni, une figure p.63
ALAIN POIRIER: Trajectoires p.69
ROBERT PIENCIKOWSKI: Sauf-conduit p.75
FRANCO DONATONI: On compose pour se composer p.87
FRANCO DONATONI: Processus et figure p.95
DOCUMENTATION p.100

FRANCO DONATONI: UNE FIGURE

Antoine BONNET
François NICOLAS

Il y a en Donatoni quelque chose qui le rend, pour la musique contemporaine, à la fois inévitable et difficile à cerner. Il y a chez lui cette particularité d'une trajectoire constamment ascendante au lieu de ces paraboles habituelles qui retombent d'autant plus vite qu'elles se sont vigoureusement amorcées; il y a chez lui un sens de l'histoire de la musique, de l'historicité de la situation musicale qui fait qu'on ne peut concevoir d'écrire de la même façon dans telle ou telle décennie, sauf à abdiquer de toute ambition. Il ne s'agit pas là d'opportunisme, d'habileté à détecter le sens du vent pour le déguiser en sens de l'histoire mais de cette sensibilité à ce qui fait le propre de notre musique occidentale depuis dix siècles: sa capacité à se mouvoir, à évoluer dans une mobilité lui permettant à la fois de capter les grands courants de la pensée et de les impulser.

Donatoni est, depuis très longtemps, professeur, de cette espèce aujourd'hui rarissime qui enseigne la composition. Tâche impossible (comme il le reconnait lui-même) mais entreprise d'autant plus significative qu'elle est menée - c'est le moins qu'on puisse demander - de main de maître. Attitude qui le rend sans doute plus qu'aucun autre sensible à ce qui fait l'évolution des idées et des formes.

Donatoni est un intellectuel, autodidacte car le milieu musical n'est pas toujours le lieu rêvé pour se cultiver, s'instruire, comme il le fait et aime encore à le faire, de littérature, de philosophie, de psychanalyse...

Il ne s'agit pas, dans ce prélude au dossier que nous avons rassemblé, de panégyrique ou de louanges de circonstance. Mais il y a chez Donatoni cette forme - rare - de générosité et en même temps de précarité qui appelle ce sentiment non moins rare: la bienveillance.

Ce n'est pas pour souffler le froid après le chaud qu'il faut cependant relever son extrême perméabilité à des courants qui nous apparaissent aujourd'hui singulièrement inconsistants.

Sans anticiper sur l'article d'Alain Poirier qui rappelle les principaux avatars de la trajectoire de Donatoni, on peut distinguer différents moments de son histoire. Dans un premier temps, Donatoni copie, peut-on dire, la manière des principaux compositeurs de sa génération: Maderna, Boulez, Stockhausen... Mais il ne s'agit pas là d'épigonisme stupide, tel celui de qui veut à tout prix produire une œuvre et voir son patronyme imprimé sur la couverture d'une maison d'édition. Il est vrai que certains compositeurs trouvent tout de suite leur manière quand d'autres combattent longtemps avant d'arriver à maturité. L'avantage, si l'on peut dire, de la douloureuse gestation est qu'elle fournit un sillage, une trace à la fois trouble et émouvante; quand Donatoni copie les maîtres (comme le faisaient les apprentis-peintres jusqu'à Matisse), il y a là un trait qui lui est déjà personnel: le souci d'une indifférence du matériau.

Nous n'avons pas ici en tête une conception principalement sonore du matériau. Donatoni s'inscrit dans cette voie de la musique occidentale pour laquelle le matériau musical est fait d'écriture plutôt que de sons, de signes plutôt que de matière audible. Mais ce matériau scriptural que manipule Donatoni (portées, notes, clés, graphismes...) est conçu par lui dès l'origine comme une sorte de matière inerte, indifférente. Il y a là une constante de son attitude de compositeur, que l'on trouvera - sous différentes formes - dans toutes ses "manières". Ce n'est pas que le matériau soit neutre: c'est en effet là le propre de toute conception de la composition fondée sur l'écriture et non sur la transcription de climats sonores. C'est surtout qu'il y a chez lui dissociation radicale entre nature du matériau et nature des opérations qui agissent sur ce matériau. Ceci se dessine très nettement dès ce premier temps du travail de composition de Donationi, temps qu'il n'a d'ailleurs pas exactement renié -c'est sa grandeur que d'assumer son histoire - mais plutôt critiqué; en effet, il opère alors sur la matière des œuvres des autres compositeurs de son temps, façon radicale de se déposséder du matériau.

Dès cette époque liminaire se dessine un second trait, tout

aussi caractéristique de son périple et corrélé à son détachement à l'égard du matériau: sa prise de distance par rapport à la notion d'œuvre. L'œuvre ne peut plus être pour lui cette sorte d'apothéose du *moi* qu'elle est pour beaucoup; il en infère une mise en crise de la notion d'œuvre que l'on peut formuler à travers cette question qui le taraudera tout au long de son aventure de compositeur: comment peut-on faire une œuvre quand on a le souci de se retirer de ce qu'on entreprend, quand on ne croit pas à la toute puissance de l'égo, à la transparence des volontés et bien sûr, corollairement, comment éviter de faire une œuvre quand on a le désir incontournable et inaliénable de composer?

Donatoni répond à cela dans un premier temps par cette pratique d'imitation à la fois attentive et inventive qui lui garantit - croit-il - d'être protégé de son *moi* et du pathos de "l'Œuvre". Dans un second temps, au début des années 60, Donatoni se tourne vers Cage en un curieux contre-temps historique puisqu'il s'attache à ce compositeur après que Boulez puis Stockhausen, dont il avait partagé la conception sérielle, s'en sont détournés. On retrouve facilement en cet attachement temporaire à Cage le refus du matériau et de l'œuvre.

Cependant, s'il n'y avait dans cette époque de son entreprise que du Cage et même, si cela était concevable, de l'infra-Cage, il n'y aurait rien à y relever qui puisse intéresser la musique; on ne serait ici que dans le domaine des curiosités naïves, au sens où l'on parle d'un art naïf, et, comme le dit H. James dans sa nouvelle "La leçon du maître", "la naïveté en art est comme un zéro dans un nombre: son importance dépend du chiffre auquel il est accolé"; nul chiffre musical, ou, plutôt, chiffre nul malheureusement, dans la production de Cage.

Que Donatoni s'y intéresse au début des années 60 n'est pour autant ni absurde ou insensé, ni infantile ou régressif. Comment le comprendre? Il y a d'abord cette haine du *moi* qui, depuis Pascal, fait la force des sujets, mais surtout cette volonté de brimer le matériau, de l'effacer, de le dissocier radicalement des opérations compositionnelles. Cette violence qu'imprime Donatoni au matériau est à l'évidence une violence qu'il se fait à lui-même et qui le conduira au plus près du péril extrême. Donatoni a en effet le courage de prendre cette violence au sérieux et de s'y tenir.

Bientôt, en un retournement saisissant, Donatoni se détourne de l'attitude "libertaire" de Cage (cette anarchisme réactionnaire qui consiste à tenter de faire payer aux autres ce qu'on ne sait faire soi-même) pour passer à ce qu'on pourrait appeller sa manière structuraliste dont

"Etwas ruhiger im Ausdruck", ici analysé par Robert Piencikowski, fournit un bon exemple. Ce n'est pas par pure convention qu'on nomme ici structuralisme cette attitude compositionnelle. Il y a bien là en effet ce trait tout à fait caractéristique qui consiste à séparer entièrement objets et structures (ici matériau et procédures), cette idée d'une invariance a-historique des opérations combinatoires, indifférentes aux objets auxquels elles s'appliquent. Une mouture particulière du sérialisme généralisé relève à l'évidence de cette approche dont il suffit d'énoncer le principe pour en saisir toute la pauvreté. Donatoni, en ce point de sa recherche, cumule ce qu'il y a de refus de toute subjectivité derrière son refus du *moi* - et le structuralisme ne fut-il pas claironné comme la mort du sujet - et son refus de l'œuvre, prise comme événement unique, puisque l'œuvre devient ici, en ce propos structuraliste, une matrice d'œuvres, tel un mythe aux infinies variantes.

Une fois encore Donatoni épouse une cause quand d'autres s'en détournent. Il y a là un contre-temps spécifique à Donatoni, qui est son mode propre d'être à l'histoire (il est sur ce point, comme en bien d'autres, l'envers d'un Berio) mais qu'il sait manier ainsi qu'un levier. Derrière cette façade structuraliste, Donatoni se trouve alors porteur de questions musicales essentielles qui font que ses œuvres de cette période ne peuvent être remisées au placard des vieilleries médiatiques telle la plate combinatoire structuraliste.

En effet, commence à se faire jour chez Donatoni ce qui va devenir dix ans plus tard l'atout majeur de sa dialectique musicale: un jeu entre procédures d'écriture et contours sonores. Donatoni a toujours eu une préférence pour l'écriture et surtout pour sa dimension procédurière; il s'y est parfois livré avec frénésie, avec cette audace qui n'hésite pas à tendre l'angoisse à la limite du supportable, quitte à cotoyer le délire et la dislocation. Donatoni parle très ouvertement, dans l'entretien se trouvant dans ce dossier, de ces moments d'agraphie qu'il a connus, de ces troubles extrêmes où il se décomposait de ne plus savoir composer.

Il y a, dans l'algèbre de son écriture, un parti-pris explicite de construire un inconscient, qui enchaîne et règle mécaniquement les phénomènes présentés à l'audition; il y a là un goût du mécanique et de l'automatique qui - quelque soient les différences que Donatoni propose de ces deux termes (voir l'entretien: *on compose pour se composer*) - relève d'un désir d'asujettissement du matériau à des contraintes inexorables.

S'il n'y avait que cela, on pourrait éventuellement s'en tenir à quelque diagnostic de névrose; cela ne nous passionnerait

guère. Mais Donatoni s'affronte là à une question fondamentale de l'écriture contemporaine: comment celle-ci prend-elle en charge l'édification d'un ordre, d'une structure qui soit à la fois régulée et dialectisable, c'est-à-dire dont les enchainements soient opératoires dans les profondeurs de l'œuvre mais ne s'y enferment pas?

Donatoni ne trouvera pas immédiatement sa problématique de composition mais à partir de ce milieu des années 60 une fidélité s'installe à ce travail réglé de l'écriture qui le conduira, via des années 70 qui furent pour lui singulièrement douloureuses - et là aussi comment ne pas comprendre sa sensibilité à une histoire qui reflue, laissant la place aux retours frelatés de quelques cultes anciens - , à ses œuvres majeures des années 80 servies par sa problématique neuve de la figure.

Sa dialectique, aujourd'hui, s'expose dans ce rapport entre "processus et figure" (cf. son article de 1981, traduit dans ce dossier et qui livre son approche de la figure, notion prenant ces dernières années une grande importance pour de nombreux compositeurs). Derrière cette notion de figure se cherche en fait une problématique neuve de la perception, alternative à celle qui prévalut avec le thème dans le monde tonal. Elle vise une façon nouvelle de composer un temps pour l'oreille qui soit à la fois directement perceptible et en rapport oblique à la procédure scripturale (oblique parce que relié à l'écriture qui en reste le fondement et en même temps déplacé, inaligné sur la chaine écrite).

La figure pour Donatoni, comme pour Ferneyhough à qui nous consacrerons notre prochain dossier, n'est pas une "chose", une "substance" mais a besoin du temps pour exister; il y a donc nécessité de la présence sonore pour la suivre et la dévisager: elle sollicite l'oreille quand l'œil ne la saisit pas toujours. Chez Donatoni, la figure est fragmentée; en ce sens, elle est comme la forme de ses œuvres: en panneaux successifs, en commutation perpétuelle entre plusieurs niveaux.

Comme ses formes, ses figures sont automatiques (au sens cette fois, où l'on parle, en littérature, d'écriture automatique): Donatoni laisse place à ce que la plume élit dans la nervosité de l'instant et qui chez lui se désigne en ces figures immédiates, le plus souvent sans destinée, en ces étincelles fulgurantes et sans traces. Grâce à ce sens qu'il donne à la figure, Donatoni échappe définitivement au structuralisme des années 60.

Désormais Donatoni, tout en demeurant fidèle à son désir d'enchainement implacable du matériau, de refus de l'œuvre où le compositeur se complait en la figure du "créateur", construit une œuvre étrange et trouble.

Par son acceptation instinctive, d'écriture d'une part Donatoni joue maintenant de l'accident pour "ouvrir" son œuvre, pour casser l'œuvre-objet et l'exposer à l'éphémère, à ce que Boucourechliev nomme son "passage dans les consciences", mais aussi au hasard et à la contingence, cette grande dimension que la dialectique moderne explore. On retrouve là cette contemporanéité de Donatoni, incessamment tenue depuis trente ans, non au gré d'une versatilité ou d'un éclectisme mais d'une fidélité à ses désirs et d'une ouverture à une histoire, bien chaotique, qui s'imposait à lui.

Dans la génération à laquelle il appartient des compositeurs de soixante ans, Donatoni est un des très rares à présenter une trajectoire ascendante; sans doute est-il moins maître que d'autres de l'histoire musicale mais il est, sûrement plus que bien d'autres, créateur aujourd'hui d'œuvres dotées d'un véritable sens et qui emportent l'adhésion.

TRAJECTOIRES

Alain POIRIER

L'ensemble de l'œuvre de Donatoni, un catalogue d'environ 60 partitions depuis 1958, peut être réparti très généralement en quatre étapes déterminables aussi bien par des choix esthétiques que par le rapport du compositeur à l'histoire: les trajectoires compositionnelles de Donatoni sont moins caractérisées par une réflexion *à partir* d'un matériau que par la remise en question de la situation du compositeur *vis-à-vis* d'un matériau déjà historique. D'où une production très éclatée qui témoigne d'une évolution irrégulière et très diversifiée: "mon histoire personnelle de compositeur est une alternance de séparations et d'unifications" [1].

I / 1952-56: Oeuvres "de jeunesse". Comme beaucoup de compositeurs italiens au début des années 50, Donatoni a été confronté aux deux courants dominants qu'illustrent Stravinsky et Bartok. La découverte progressive de l'Ecole de Vienne le conduit d'abord à tenter des synthèses entre Bartok et Webern (*Composizione* pour piano, 1955). La démarche d'un Ligeti, qui dans son 1er quatuor (1954) reste fortement marqué par Bartok, est comparable en ce sens qu'elle se traduit par une volonté d'assumer l'héritage d'une génération antérieure, jusqu'à la rupture par le biais de la musique électronique que consacrera *Artikulation* (1957). C'est cette même année à Darmstadt, et après la rencontre avec Maderna, que Donatoni accomplira le pas en avant, le conduisant à renier rétrospectivement toute cette période.

(1) Donatoni, *Une halte subjective* in Musique en Jeu n°20, p. 15

II / 1957-62: "Les balbutiements d'une ambition structuraliste" [2]. L'apprentissage d'une pensée nouvelle se traduit par une courte phase "d'artisanat d'imitation" au travers de l'influence de la *Deuxième Sonate* (1948) de Boulez *(3 Improvisazioni* pour piano, 1957).

Abandonnant l'expérience boulezienne, Donatoni s'oriente vers le structuralisme de *Zeitmaße* (1956) de Stockhausen, d'où sont issues *Serenata* (1959), *Movimento* pour clavecin et 9 instruments et *Strophes* pour orchestre (1960). C'est ensuite *Gruppen* (écrit en 1957 par Stockhausen) qui conduit à une distanciation d'avec le pointillisme au profit d'une écriture "en grappes de sons" *(For Grilly,* 1960). Enfin, *Doubles* pour clavecin (1961), qui clôt cette période, correspond à une première tentative de "désolidarisation" vis-à-vis du matériau, annonçant ainsi la période suivante.

III / 1962-72: la période "négativiste" 1962-65: l'indétermination. Après une expérience - unique - de musique sur bande *(Quartetto III,* 1962), Donatoni subit diverses influences dont celle de Cage, prépondérante à cette époque en Italie, et avec lequel il adoptera une attitude plus sévère par la suite:

> "l'expérience de Cage est la négation de la composition, (et non pas le composer d'une musique négative) comme la mort n'est pas une expérience que l'on peut ressentir en étant vivant. Pour être cagien, il n'est pas nécessaire d'étudier l'œuvre de Cage, il est seulement nécessaire d'être compositeur de façon cagienne (...). La différence entre Cage et moi est que, pour lui, l'œuvre n'existe pas a priori, alors que pour moi, l'œuvre est toujours présente, insidieuse, en devant essayer de la penser dans son unité monolithique" [3].

Plus encore que celle de Cage, l'influence de Kafka, comme chez Berio quelques années auparavant, devient déterminante pour l'évolution de Donatoni jusqu'en 1972 (*To Earle two*):

> "Dans Le château ou dans Le procès, il y a certaines dissociations entre le geste et la fonction du geste (...). A cette époque, j'étais animé par la nécessité d'une indétermination qui ne soit pas le hasard de Cage. Je savais très bien que l'indétermination n'est pas un concept réalisable, mais une tendance" [4].

Amorcée avec *Puppenspiel,* "étude pour une musique de scène" (1961) dans laquelle il introduit des accords classés au milieu de clusters, le négativisme de Donatoni atteint un point extrême avec *Per orchestra* en renonçant à la notation traditionnelle au profit d'une notation gestuelle: la primauté du geste sur le langage correspond au détachement du geste et de la matière. C'est par la recherche de la

(2) Donatoni, *Questo* (Milan 1970) p. 12
(3) Donatoni, préface de *Questo* cité par R. Cresti (voir bibliographie) p. 49 et 70
(4) Entretien avec F. B. Mâche, *Les mal entendus,* p. 50

"dénaturation des modes de jeu du structuralisme occidental, et d'une forme audible dans un langage élémentaire" que s'exprime le négativisme de Donatoni: "un refus de la possibilité de reconnaître, d'admettre, d'affirmer un quelconque principe" (Cresti).

De *Per Orchestra* à *Puppenspiel II* (1965), l'expérience de dissociation entre matériau et acte compositionnel conduit progressivement Donatoni à la "perte de la matière": "hétérogénéité excentrique de l'activité formante vis à vis du matériau" [5] dans le *Quartetto IV "Zrcadlo"* ("miroir"), avec l'enfouissement d'une citation de la quatrième *Bagatelle* de Webern dans un contexte indéterminé; *Babai* pour clavecin (1964), réutilisant le matériau de *Doubles* dans une décomposition sarcastique du structuralisme au travers de l'indétermination à partir de 84 modes de jeu; *Black and white* et *Asar* (1964) dans la "systématisation de tout un appareil complexe d'interventions anecdotiques, extérieures au matériau, qui en déterminent la superstructure formelle" [6].

1964 marque la fin de l'indétermination. Revenant à la notation traditionnelle *(Divertimento II,* 1965), Donatoni tente de "neutraliser" la matière en commençant par sa structuration la plus banale, un simple accord de do majeur *(Puppenspiel II,* 1965).

La crise à laquelle il parvient correspond à une année de silence (1966).

1967-72: les retrouvailles avec la matière

> "Il s'agissait à chaque fois non d'inventer mais de transformer, et cette nécessité de transformer, de transmuer la matière a donné naissance à des techniques toujours fondées sur des automatismes (...); l'importance de l'automatisme, de la répétition par exemple, est aussi grande ici que dans la biologie cellulaire. J'ai cherché à faire progresser les expériences faites dans les disciplines qui traitent de la séparation entre le moi et la matière, et cette dualité existe toujours" [7].

Les exemples les plus caractéristiques de cet esprit apparaissent dans les œuvres de 1967, *Etwas ruhiger im Ausdruck* ("automatisme et dissociation du processus/résultant codifiant"), d'après un fragment de *l'opus 23 n°2* de Schœnberg (processus sur la figuration et la densité dans un ambitus dynamique gelé entre pp et pppp), et dans *Souvenir,* ("transformation continue des matériaux") à partir de 363 cellules prélevées dans *Gruppen,* avec un hommage à la *Symphonie de chambre opus 9* de Schœnberg (15 instruments, fin en si majeur) [8], procédé qui sera poursuivi dans *Orts (Souvenir n°2,* 1968).

Le point "limite" de la négativité est atteint avec *Secondo*

(5) Donatoni, extrait de *Antecedente X* in Cahier Musique n°2 (La Rochelle, 1981). Les citations qui suivent entre parenthèses sont issues de cet article (traduction Fabio Orsenigo)
(6) P. Szersnovicz in Musique en Jeu n°20, p. 22
(7) Entretien avec F. B. Mâche, *op. cit.*
(8) c.f. I. Stoïanova in Musique en jeu n°20 p. 4

Estratto, Doubles II, 1968-72: (''la multiplication par agrandissement et la réduction automatique'') *To Earle, To Earle two* ou *Black and White n°2* qui consiste en

> ''120 exercices pour les dix doigts sur n'importe quelle touche, comme s'il s'agissait d'une répétition d'une œuvre et non de son éxécution. Le résultat phonique et l'apparence formelle sont en grande partie indéterminés: l'articulation imite les gestes historiques de la musique, la volonté compositionnelle se retire et peut être située dans un geste conceptuel qui précède la forme, mais ne se conclut pas. En dernier, et peut-être un peu lassé après de nombreuses expériences, le point focal reste une lacération de la composition, une renonciation au jeu de l'écriture''[9].

La référence de Donatoni à des œuvres plus ou moins éloignées dans le temps (de Schœnberg à nos jours) relève plus du ''prétexte''-''pré-texte''-, étant uniquement destinée à alimenter le travail d'élaboration au niveau de la ''pré-histoire'' de l'œuvre. L'objet-référence, qui perd d'ailleurs son sens d'objet musical — Donatoni parle de ''déchets'' à propos de *Souvenirs* — ainsi que ses spécificités propres, sont délibérément gommés, n'étant plus perçus comme tels par l'action de dépersonnalisation du point de départ, par ''assassinat de l'origine''.

> ''Je peux affirmer que le processus de composition varie considérablement selon la matière utilisée, et qu'il est presque impossible de le répéter (...). L'invention du processus ne peut donc être rien d'autre qu'une conséquence de l'attention dirigée vers la matière qui doit être transformée, et fait partie intégrante, non de la forme, mais de l'œuvre (...). L'ambiguité réside dans le fait que l'œuvre est bien la coïncidence du processus et de la forme. Tandis que la forme est un phénomène que l'on observe dans sa statique définitive, le processus est un phénomène dynamique qui précéde la forme''.[10]

Cette attitude ''historiographique'' de la composition, cette façon ''d'écrire de la musique sur la musique'' dont Stravinsky est le lointain champion, s'inscrit dans le mouvement d'intégration caractéristique de la fin des années 70: il faut examiner *Etwas ruhiger im Ausdruck* ou *Souvenir* parallèlement aux tentatives de montages de citations qui relèvent du ''musée musical'', depuis la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Zimmermann (1966), *Hymnen* de Stockhausen (1967), *Heterogeneo* de L. de Pablo (1967-68), *Sinfonia* de Berio (1968), jusqu'au *Ludwig van* de Kagel (1969).

Quand à la démarche compositionnelle de Donatoni (Matière - Forme - Œuvre) elle consiste donc en une action sur la matière, par le moyen de processus automatiques — qui constituent un phénomène situé en dehors de l'œuvre

(9) Donatoni in Programme *Musica 84*
(10) Donatoni, *Une halte subjective, op. cit.*

—, l'ayant conduit à préférer le titre *d'élaborateur* à celui de compositeur.

> ''Composer, c'est comme dans un monde physique, provoquer des mouvements opposés de fusion, de contact puis de séparation (...). A partir de 1967, j'ai renoncé à ''composer la matière'' et me suis limité plutôt à transformer différentes matières selon mes habitudes artisanales personnelles (...). Composer veut dire pour moi inventer le processus nécessaire à la transformation continue de la matière'' [11].

1972 à aujourd'hui. Les œuvres postérieures à 1972 semblent consacrer, selon Cresti, le retour à un rapport *positif* avec l'écriture. Donatoni est amené à établir une distinction entre processus *automatique* et *mécanique:*

''L'état *mécanique* correspond à ce qui se produit par une action extérieure, sous l'effet d'une volonté non présente dans le mécanisme. *L'automatisme,* par contre, correspond à un processus contrôlable à tout moment de l'intérieur, selon le geste d'une volonté et d'une conscience qui déterminent à chaque instant l'ensemble des conditions''[12].

Ainsi nombre de partitions ont pour point de départ l'état final d'une œuvre précédente, de *Voci,* ''exercice pour orchestre'' (1972-73), qui repose exclusivement sur les notes B.A.C.H. issues d'un passage de *To Earle two,* à *Tema* (1981) qui part du *Ruisseau sur l'escalier* (1981).

A partir de 1973, l'épuration progressive du matériau est illustrée par les constructions harmoniques basées sur l'idée fixe d'une note: *Lied* pour 13 instruments («le processus comme autogénérateur de schèmes formels»), *Espressivo* pour hautbois solo et orchestre, qui repose sur une prolifération autour du Si assurant le centre générateur, *Tema* sur un La, ou encore *Jeux pour deux* pour clavecin et orgue positif (1973) sur 9 sons (lettres du nom de E. Chojnacka) et *Spiri* pour dix instruments (1977) sur le nom du compositeur (F.A.C.D.).

A la différence de la période précédente, Donatoni adopte donc une autre position vis-à-vis du matériau:

> ''Vers la fin des années soixante, j'ai voulu m'exercer sur des matériaux différents, préformés, extraits d'autres compositions. C'était une attitude fausse: j'imaginais que la condition même du matériau pouvait engendrer quelque chose de différent. L'idée la plus fausse que j'avais à l'époque était que la forme puisse être quelque chose d'immanent au matériau. Ainsi dans Duo pour Bruno (1974-75), j'utilise deux matériaux; l'un dynamique - une chanson traditionnelle -, l'autre statique - des gestes''[12].

De même l'action sur le matériau est révisée à la faveur d'une recherche d'invention, comme c'est le cas pour *Spiri*

(11) Donatoni, *Une halte subjective*
(12) Donatoni, *On compose pour se composer* (texte publié dans ce dossier)

(1977), et plus encore dans *Le ruisseau sur l'escalier* où l'automatisme devient un prétexte: c'est dans le rapport - contradictoire - entre le conscient et l'inconscient que Donatoni réalise ce "refoulement" de toute antériorité du processus. Cette amnésie volontaire permet la distanciation vis-à-vis de *l'automatisme* au profit d'une *invention* plus riche (nous offrant probablement le meilleur de sa production), dans le face à face entre ces deux pôles: "Ma manière d'être n'est pas dialectique, mais plutôt en alternance, en battement, en sorte que le un et le deux qui se répètent ne produisent jamais un troisième terme"[12].

C'est également le reflet de sa prédilection, toujours actuelle, pour une forme par juxtaposition, conception qu'il reconsidérera dans *Ronda* (1983) en réduisant la durée des panneaux "pour être plus fantasque et plus imaginatif"[12].

Cette distanciation - progressive - avec les moyens précédents d'agir sur le matériau délimite une charnière dans l'évolution de cette période, charnière qui se situe en 1976 avec *Ash* («réduction du contrôle en tant que méthode ayant des fonctions restrictives»), puis l'année suivante avec *Portrait* («amplification des multiplications sur un seul matériau formalisé»). En jouant sur les mots Contrainte et Contrition (presque homonymes en italien), Donatoni définit lui-même ce renversement: "Si la Contrainte engendrait la soumission à l'Autre que Soi, la Contrition naissait de la soumission à Soi comme l'Autre (...) La conscience d'être trouvé et la conscience de perdre coïncident avec la découverte de Soi».

Une orientation qui débouche sur une plus grande souplesse et qui correspond également à un double intérêt pour la voix, à partir de *Spiri* (1977), et dans la trilogie vocale de 1978 (*De près, Ed ensieme bussarono* et *Arie)*, ainsi que pour les nombreuses pièces pour intrument solo; *Ali* (alto, 1977), *Argot* (violon, 1979), *Nidi* (piccolo, 979), *Marches* (harpe, 1979), *Clair* (clarinette, 1980), *Lame* (violoncelle, 1982) ou *Lem* (contrebasse, 1982).

La démarche protéiforme de Donatoni, exprimée dans la grande diversité de l'œuvre, témoigne d'un incessant questionnement, avec ses ambiguités dans les nombreuses orientations - portant parfois en elles la négation du passé immédiat - et qui semble toute entière contenue dans le sous-titre donné par Donatoni à son recueil *Antecedente X:* "de la difficulté de composer".

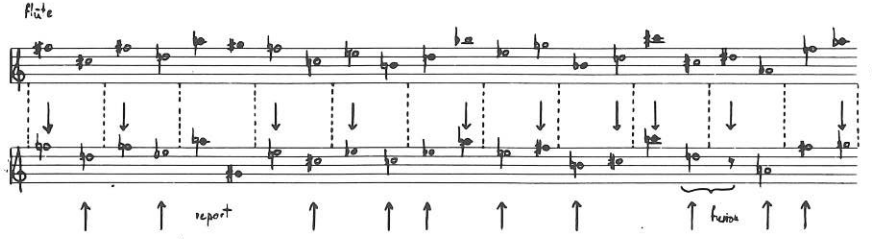
SAUF-CONDUIT

(Analyse d'Etwas ruhiger im Ausdruck)

Robert PIENCIKOWSKI

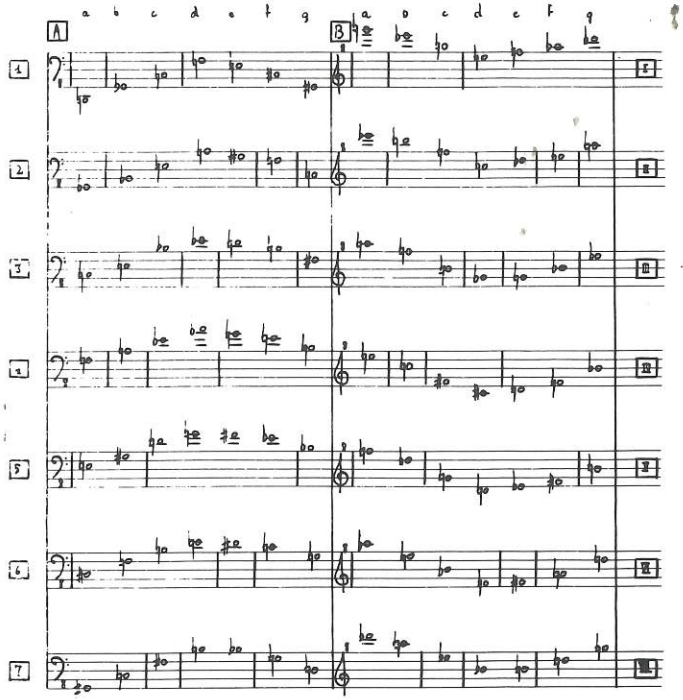
Dans *Questo,* Franco Donatoni consacre quelques pages centrales à l'examen de *Etwas ruhiger im Ausdruck* composé quelques années auparavant. Conçu dans un esprit d'introspection rétroactive, l'ouvrage, qui ne se veut ni traité de composition ni méthode analytique, tourne autour d'une réflexion sur le passé immédiat de la musique récente, et sur la crise d'écriture consécutive à la traversée de son interprétation personnelle de l'expérience cagienne. Entre la double tentation de l'aphasie et de la volubilité, on y déchiffre une manière de raisonnement *ab absurdo* qui sous-tendrait le laborieux réapprentissage de l'écriture au travers des problèmes de l'intervention dans un contexte non-directionnel. Notre but n'étant pas de proposer ici une paraphrase - pis: une traduction de l'original, nous nous efforcerons dans la mesure du possible d'aborder la partition sous un angle sensiblement autre que celui que nous suggère le compositeur. Encore que l'univocité des moyens limite considérablement la possibilité de s'abstraire dans l'absolu de la vision conditionnée par l'écrit (dans la musique en général, et dans la musique contemporaine en particulier, les commentaires de l'auteur, ne serait-ce qu'au stade du vocabulaire, sont un redoutable cheval de Troie pour qui s'impose la tâche d'une interprétation qui ne soit pas pure servilité). Nous rapprocherons ensuite les résultats de notre observation de quelques propos que tient Donatoni au sujet de détails particuliers prélevés çà et là dans le texte musical; du moins entretiendrons-nous ainsi l'espoir de la polyvalence des lectures.

Le contour mélodique des figures sonores se succédant aux mesures 100 et 101 (p. 51 de la partition) est approximativement identique, malgré la brusque coupure marquant un net changement de climat musical; la texture en accumulation, articulée en brèves cellules jouées staccato, passe sans transition à un legato continu, que seuls de brefs silences viennent interrompre. La parenté des deux mesures se laisse aisément appréhender; simple variation chromatique, les intervalles étant traités par couples dont l'unité supérieure passe au demi-ton inférieur alors que la valeur inférieure est haussée en sens inverse. Lorsque les deux degrés de cette réduction se rapprochent à égale distance, soit l'une est reportée à l'octave (ce qui entraîne la reprise du processus dans la mesure suivante), soit les deux fusionnent en une valeur centrale (absence qui est épisodiquement signalée par un demi-soupir). Cette variation se poursuit de mesure en mesure jusqu'à épuisement du matériel sonore. Les instruments sont traités individuellement, leur caractère n'étant pris en charge qu'en fonction de leur tessiture. Rythme, dynamique, attaques et phrasés sont tous subordonnés au principe de variation des hauteurs: leurs modifications ne viennent que marquer les diverses articulations de densité qui se manifestent au fur et à mesure de l'extinction des valeurs absorbées. Dans un tel contexte, le piano, traité linéairement sur le même plan que les instruments monodiques, se borne à souligner la symétrie de ses figures par simple adjonction de petites notes.

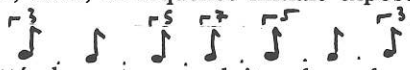


L'origine de ce fragment remonte aux toutes premières mesures de la partition. Y est exposée, en ordre dispersé (mesures 1, 7 et 14), une brève citation de Schœnberg (op. 23 n°2, mes. 8) dont l'indication expressive fournit son titre à la pièce de Donatoni. Ce matériau est ensuite soumis à un traitement qui évoque le sérialisme des années 50: la structure des transpositions est obtenue à partir des différents degrés de la ligne mélodique figurant à la basse; même principe appliqué sur le renversement, dont l'axe de symétrie est la seconde mineure mi bécarre/fa bécarre, ce qui entraîne la permutation des quatre derniers sons d'une forme à l'autre.

Là s'arrête la comparaison. Car si la pensée sérielle s'appuyait sur des isomorphies de groupes susceptibles de dérivations partielles, le compositeur se borne ici à sélectionner mécaniquement son matériau en opérant une fragmentation allant de une à quatre unités de base. Procédé qui est reproduit circulairement sur chaque transposition, selon une rotation prise par mouvement récurrent, en décalant chaque segment de deux en deux. Cette découpe est rigoureusement observée tout au long de la première partie (mesures 1 à 100), et est responsable par conséquent de son articulation formelle.

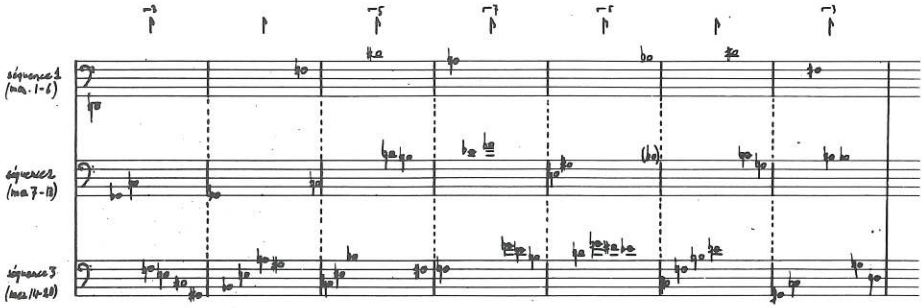


Celle-ci obéit à un strict schéma périodique, réunissant cinq périodes de vingt mesures chacune. Toute période est subdivisée en trois séquences dont les sept mesures sont légèrement comprimées d'un tiers afin de s'intégrer dans le plan général. Extérieurement parlant, le lien de parenté des séquences se manifeste par la définition de leurs champs rythmiques, exprimés du triolet au septolet en un va-et vient régulier; ainsi, la séquence initiale expose la succession:



qui sera littéralement reproduite dans les séquences ultérieures. Arrêtons-nous dans un premier temps à l'obser-

vation de la partie de piano, qui gouverne à lui seul l'articulation de ce premier versant. Dans toute la période 1 (mes. 1 à 20), le matériau principal, figuré en notes réelles, est tiré du schéma A. La séquence 1 (mes. 1 à 6) sépare d'abord la valeur isolée de chaque transposition; la séquence 2 (mes. 7 à 13) en retient les valeurs groupées par deux; la séquence 3 (mes. 14 à 20) livre enfin les quatre derniers éléments: chaque forme est ainsi isolément reconstituée. La mise en place des groupements suit la logique de la matrice originale; j'entends par là que la permutation circulaire n'entraîne pas le rapprochement figuré des valeurs extrêmes réunies en une même découpe, mais que celles-ci demeurent dans la position assignée par le modèle, comme si le compositeur découvrait les valeurs audibles et passait sous silence les unités sous-entendues. A côté de ces valeurs principales, les petites notes figurent des dérivations partielles, ornementales, toutes tirées du matériau d'origine mais n'obéissant pas à la même logique globale - elles sont traitées en commentaires épisodiques. Pour ce qui est du lien entre ce piano et les instruments qui l'entourent (flûte, clarinette, violon, violoncelle - soit dit en passant, la formation du *Pierrot lunaire*): tout fragment consiste en de brefs contrepoints renversables pris par mouvement contraire. En d'autres termes, ces instruments varient la figuration du piano en lui opposant les mêmes éléments pris sur le schéma B.



période 1 (mes. 1-20): piano (basse)

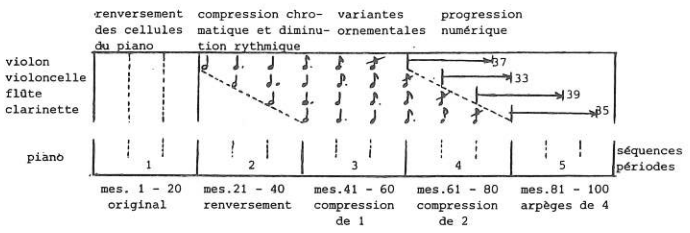
Dans la période II (mes. 21 - 40), ce matériau renversé est repris par le piano qui poursuit sa route indépendamment du reste du groupe instrumental. Les périodes suivantes entament le processus de réduction des intervalles par mouvement contraire tel que je l'évoquai au seuil de l'analyse; d'abord sur le matériel de la période I (période III, mes. 41 - 60), ensuite sur celui de la période II (période IV, mes. 61 - 80). Seule la figuration est légèrement modifiée, la distinction entre basse et accords étant condensée afin de ramener l'ensemble sur un même plan vertical. Enfin, la cinquième et dernière période (mes. 81 - 100) poursuit le processus de

désagrégation des intervalles de la quatrième; c'est dire que le matériau des périodes I et III ne sera plus pris en charge par la suite du développement. Nouvelle transformation dans la physionomie des figures: toutes sont traitées en petites notes, ôtant par là le caractère distinctif entre le fonctionnel et l'ornemental, et arpégées systématiquement de l'aigu au grave. Malgré l'absence de notes réelles, la disposition rythmique obéit toujours (à de rares exceptions près) à la définition des champs tels qu'ils étaient attribués dès la première séquence - ce qui permet une rapide identification des groupes relativement à leur origine structurelle. En fin de compte, tout ce premier versant est traité (du moins en ce qui concerne le piano) avec une rare constance des principes de mise en place exposés dès les premières mesures. Toutes proportions gardées, ce trait apparenterait l'ensemble au principe de variation en séquences cloisonnées tel qu'on le rencontre dans le répertoire traditionnel, en somme, un élargissement de la notion de passacaille. Les cinq périodes sur lesquelles se fonde le développement articulent le tout, elles-mêmes subdivisées en trois séquences dont les sept unités dérivées du modèle schœnbergien seraient la basse obstinée.

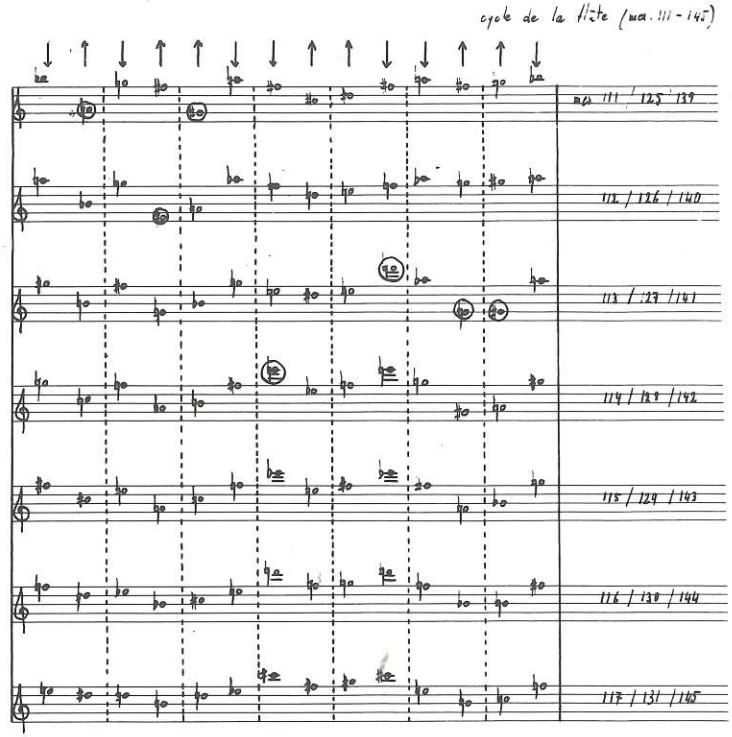
Dès la seconde période cependant (mes. 21 ss.) les instruments monodiques tendent à se désolidariser du piano en poursuivant progressivment un parcours individuel: sur le plan des hauteurs, en abandonnant le contrepoint renversable pour aborder de front le processus de réduction des intervalles (rappelons que le piano n'entame celui-ci qu'au seuil de la troisième période); sur le plan des durées, en procédant à un canon rythmique en diminution. A chaque nouvelle séquence, un instrument se singularise en poursuivant une réduction des valeurs, les figures étant toutes exprimées selon une même unité (c'est en un sens un équivalent horizontal de la compression verticale ultérieure du piano): notes réelles et appogiatures sont ainsi aplaties en une présentation unique, n'obéissant plus nécessairement à la typologie des champs rythmiques antérieurs. L'ordre de succession adopté est le suivant; violon (période II, séquence 1, mes. 21), violoncelle (II, 2, mes. 27), flûte (II, 3, mes. 34), clarinette (III, 1, mes. 41). L'ensemble de la diminution (de la blanche à la petite note en passant par tous les stades intermédiaires) s'étend sur six séquences par instrument. Selon l'étendue du matériau d'origine qui lui aura été confié, chaque ligne mélodique dispose de plus ou moins de place pour le répartir sur le champ de durée séquentiel - ce qui occasionne parfois quelques tuilages si le nombre d'unités est supérieur à la définition de l'espace temporel: le cas le plus frappant est celui de la flûte, qui poursuit bien

au-delà de la zone séquentielle préétablie le traitement en valeurs longues, recoupant la partie de clarinette de la mesure 41 à 45, avec au passage un singulier effet d'octave à découvert (mes. 42, p. 22). A l'intérieur de ce mouvement canonique intervient en outre une technique de variation ornementale destinée à étoffer la matière sonore; dès que chaque instrument atteint la notation en brèves (la croche), toute figure est prolongée par sa transposition renversée, la note finale prise comme axe de symétrie.

Au terme de cette diminution, une nouvelle distribution des figures achève de les détacher de leur origine structurelle. Méthode qui consiste à accroître la densité des unités par mesure en les accumulant selon une proportion additionnelle impaire (1 - 3 - 5 etc.). L'ordre de succession demeure le même; violon (IV, 1, mes. 61), violoncelle (IV, 2, mes. 67), flûte (IV, 3, mes. 74), clarinette (V, 1, mes. 81). Les différents seuils de densité maximale sont irrégulièrement distribués, aussi la périodicité est-elle définitivement dissoute au terme de la progression (violon, 37 unités, mes. 79; violoncelles, 33 unités, mes. 84; flûte, 39 unités, mes. 92; clarinette, 35 unités, mes. 98). A l'intérieur de cette nouvelle texture, le processus de réduction chromatique des intervalles se poursuit imperturbablement, l'absence d'un degré absorbé par l'unisson étant systématiquement signalée par un silence, ce qui explique leur accumulation croissante (voyez par exemple la mesure 100 précédemment citée). Il n'y a désormais plus coïncidence entre mise en place et structure; le matériau convergeant à la mesure finale, base structurelle des développements ultérieurs, n'est qu'une portion infime de la déduction mécanique qui vient d'être parcourue. Sélection arbitraire, véritable lit de Procuste des unités sonores; tout ce qui déborde de ce cadre étroit est impitoyablement jeté aux oubliettes.

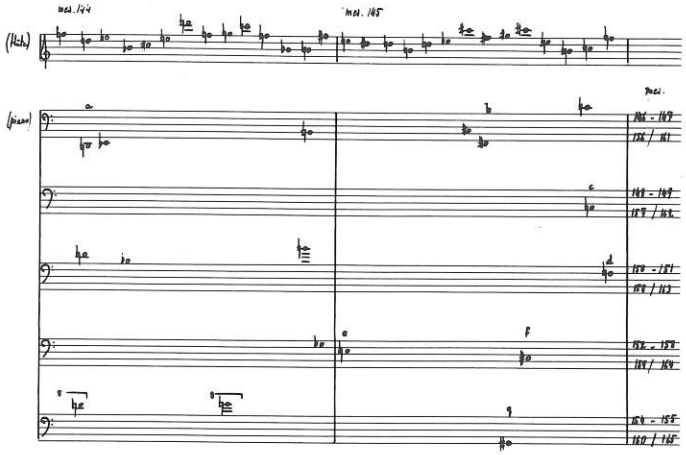


Le second versant de la partition poursuit d'abord la dissolution du matériau par réduction chromatique sur la base de cette ultime fragment (mes. 101 - 145). Les instruments parcourent leur chemin individuel continûment, les césures n'intervenant que pour signaler l'extinction des valeurs d'une mesure à l'autre (ce qui élimine du coup l'accumulation des silences afin d'étaler les valeurs de plus en plus longues). La texture se raréfie à mesure de l'abandon des instruments sur un dernier trille, s'achevant soit sur l'unité centrale soit sur le geste du report d'octave; violon (mes. 123), violoncelle (mes. 132), clarinette (mes. 142), piano (mes. 145). Seul la flûte échappe à cette règle, dès la mesure 111, par un artifice d'écriture qui évite toujours la fusion des intervalles en pratiquant une octaviation systématique, cet instrument entre dans un cycle de permutations en circuit fermé, la boucle se repliant sur elle-même toutes les quatorze mesures (le cycle est redoublé à la quarte augmentée à mi-parcours). Ostinato qui se répète jusqu'à l'extinction du piano, soit deux fois et demie (mes. 111 à 124; 125 à 138; 139 à 145).

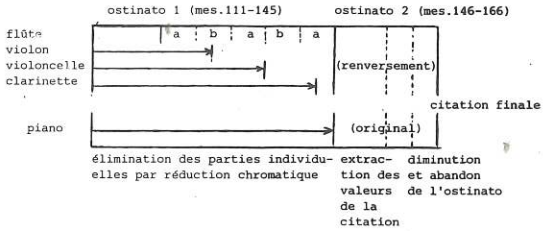


Sur cet aboutissement, la fin de la seconde partie (mes. 146 -166) va restaurer les liens collectifs du dispositif structurel

en reconstituant le modèle schœnbergien qui aura servi de référence au premier versant de l'œuvre. De même que la mesure 100 aura suffi à fournir les éléments de la dissolution précédente, de même les deux mesures finales de cette opération (mes. 144 - 145) vont se prêter à cet ultime objectif. Les deux derniers états du cycle de la flûte livrent un réservoir de hauteurs traité maintenant en Klangfarbenmelodie par répartition sur les autres timbres instrumentaux; soumise à cinq répétitions (mes. 146 - 155), elle est décomposée de sorte que le piano retient les valeurs successives du motif de Schœnberg, les autres instruments se partageant les cellules du renversement. Le fragment suivant (mes. 156 - 160) est la simple diminution rythmique de la première étape, par réduction des valeurs de moitié (autrement dit, deux mesures sont comprimées en une seule). Or, considérant notre nouvel ostinato, on aura relevé qu'il dispose de tous les degrés de l'échelle chromatique à l'exception du la bécarre. Qu'à cela ne tienne; ce manque est aussitôt compensé par l'irruption providentielle d'une cascade de la en octaves destinés à combler cette regrettable lacune (mes. 156, 157, 160). Dernière transformation (mes. 161 - 165); seuls demeurent du fragment précédant les éléments appartenant aux figures de l'original et du renversement: le support séquentiel interne a été retiré, vestige désormais superflu du déploiement antérieur. La mesure finale condense le tout, citation littérale du fragment de l'op. 23 au piano, reportée deux octaves au-dessus de la registration originale (seul l'accord final est maintenu dans sa position exacte); aux instruments monodiques, le contrepoint renversable en augmentation rythmique, agrémenté de fugitifs commentaires ponctuant les symétries structurelles.



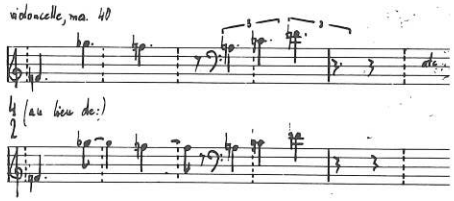
DEUXIEME PARTIE (mes. 101 -166)



Vue d'ensemble, la partition d'*Etwas ruhiger im Ausdruck* est donc composée de deux versants distincts, dont la séparation est marquée par la coupure entre les mesures 100 et 101. Proportionnellement parlant, la première et la seconde partie occupent respectivement trois puis deux cinquièmes du champ temporel global (approximativement 3+2x33 mesures). Si l'on voulait résumer l'articulation formelle dans ses grandes lignes, on pourrait considérer la première partie comme la dissolution progressive des liens structurels collectifs vers une conduite instrumentale individuelle cumulative (du vertical à l'horizontal) alors que la seconde parcourt le chemin en sens inverse. Du point de vue compositionnel, il est évident que cette conception est largement tributaire de l'emploi de l'ostinato; que ce soit dans la définition périodique de la première partie, ou aux deux extractions successives de la seconde, le parcours est réglé selon des dispositifs fixes que le compositeur tente de déjouer tout en respectant leur immobilité statique. Il y a coexistence entre un substrat périodique et séquentiel d'une part, qui donne son cadre à la forme, et des proliférations chromatiques qui tendent à la dispersion de l'autre, avant d'être brusquement canalisées, foisonnement réintégré qui joue à son tour le rôle de générateur structurel.

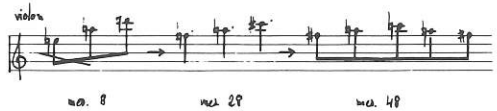
En ce qui concerne le détail du maniement des figures, quelques points demandent à être évoqués. Relativement aux hauteurs, malgré la prédétermination des registres par symétrie axiale, les instruments finissent par ne plus observer que la restriction de leur propre tessiture dès qu'ils adoptent une conduite individuelle. Rythmiquement, toute la pièce est jugulée dans le carcan d'une mesure à 4/2 sans qu'il soit tenu compte de l'évolution du contexte métrique -ce qui rend l'exécution des septolets conclusifs hasardeuse, notamment dans une texture raréfiée et un tempo rapide (par exemple, aux mesures 156 ss.). Côté pratique, la notation des valeurs entraîne souvent des difficultés disproportionnées au résultat sonore: entre autres la partie

de violoncelle à la mesure 40, dans laquelle d'une part les noires pointées sont disposées graphiquement (au lieu d'adopter l'usuelle liaison pour suivre l'articulation des temps) et où d'autre part la littéralité de la transcription conduit à noter des noires pointées à l'intérieur des triolets (ce qui revient en réalité à exécuter de simples noires). Mis à part des modes d'émission spécifiques (Flatterzunge, tremolo, différentes positions d'archet), les timbres sont plus traités comme simples véhicules de figures qu'ils n'influent directement sur leur conception instrumentale: voyez l'ostinato de flûte à partir de la mesure 111, où nulle respiration n'est prévue pour assurer l'égalité de la mise en place (l'exécutant hésitera soit à sacrifier un degré, soit à bousculer la distribution métrique). Enfin, l'intensité, limitée exclusivement à la limite de l'audible, entre en conflit avec la densité dont elle n'épouse pas le contour évolutif: c'est cette tension, en définitive, entre le caractère tantôt fébrile, tantôt impassible de la texture, et la retenue constante de l'ambitus dynamique exigeant des musiciens un effort négatif, qui confère à la pièce son allure de balbutiement volubile au seuil de l'étouffement.



Dans un tel contexte, les moyens techniques demeurent rudimentaires. J'ai déjà relevé en quoi l'utilisation des schémas de transposition diffère des procédures d'engendrement de type sériel: simple répertoire consciencieusement appliqué que les figures se bornent à décrire. La seule déduction opérante, mouvements chromatiques contraires pour annuler l'intervalle sur l'unisson central, tient plus du remplissage inerte, de la transcription mécanique que d'une dérivation proprement dite - processus qui se contente d'épuiser la provision des figures accumulées. Ce qui se vérifie au niveau de la réalisation, des pans entiers d'unités étant purement et simplement abandonnés en cours de débit: dans la partie de flûte, pas moins de quatorze hauteurs sont éliminées entre l'état du matériau de la mesure 66 et son report transcrit à la mesure 81 (phénomène qui se reproduit entre les mesures 78 et 84, qu'aucun silence ne vient justifier). La texture est suffisamment neutre toutefois pour que de telles émissions échappent totalement à la lecture, la force de prégnance de l'ensemble étant supérieure

aux écarts du détail. Par contre, la production de variantes ornementales par adjonction du renversement (cf. exemple p 80) pose le problème inverse. Lorsque le groupe à partir duquel cette dérivation partielle est appliquée est suffisamment complexe pour supporter un report renversable, toute difficulté de réalisation est aplanie (encore que dans son auto-analyse, Donatoni se plaît à relever quelques erreurs de transcription qu'il assume sans sourciller, mieux: qu'il soumet à une interprétation au deuxième degré qui prend la tournure d'un inventaire quantitatif des intervalles dans l'ordre de successsion - voyez *Questo,* p. 101 - 106, exemples 29 et 30). Mais lorsqu'on passe à de simples figures isomorphes non renversables, leur force de prégnance est telle qu'elles entrent en conflit avec l'homogénéité globale (violon, mes. 48 - 49; violoncelle, mes. 56 - 61), rompant la cohérence stylistique d'autant plus qu'elles sont la plupart du temps jouées à découvert. Groupes dont la source structurelle est aisée à localiser, puisque l'identité des intervalles pointe en direction des quartes superposées de la citation schœnbergienne Donatoni évoque dans *Questo* son projet esthétique de "conservation de l'intervalle mort" (p. 99): constat de décès prématuré, le fantôme des intervalles venant troubler la quiétude du déroulement. Il faut attendre en effet la figuration en petites notes, et avec elle la progression cumulative des unités en densité croissante, pour que l'intervalle soit définitivement broyé par la texture.



On reste perplexe losqu'on lit le sens que Donatoni entend attribuer à ses principes de composition: à partir de l'ostinato de flûte au début de la seconde partie (mes. 111 - 145), il s'applique à un décompte numérique des hauteurs pour constater en toute ingénuité que la somme des fréquences réunies deux à deux dévoile une organisation en deux groupes chromatiques à distance de triton. Evidence qu'il n'hésite pas à hausser au rang de "besoin d'expression binaire que trouve dans une logique sérielle l'opposition pair-impair" (*Questo,* p. 106 - 111). Sachant que cette duplication n'est que la conséquence logique d'une permutation cyclique en deux temps, on est en droit de douter de la portée théorique d'une tautologie numérique. Puisqu'il semble qu'actuellement Donatoni ait pris ses distances vis-à-vis de sa production des années 60, j'éviterai d'entrer à mon tour dans un inventaire qui prendrait l'aspect d'un réqui-

sitoire mettant en doute le bien-fondé intentionnel des propos qu'il tenait alors sur sa démarche créatrice. Abordé sur le plan esthétique on ne saurait exiger du compositeur un commentaire qui ne soit que pure redondance par rapport au texte musical: on trouve (les souligner paraît superflu) trop de part ludique dans son raisonnement pour s'offrir le luxe d'en déjouer les pièges - sous cet angle, le cinquième chapitre de *Questo* est un petit chef-d'œuvre de perversité sémantique.

En définitive, la problématique posée par cette brève composition se situe selon toute logique à l'intersection de la morphologie et de la forme, dans le hiatus entre l'objet des manipulations et le maniement lui-même. Figures dont le passé structurel rejette leur intégration stylistique/forme qui, pour vouloir s'appuyer sur la mécanique appliquée, reste incapable de s'affranchir de la prévisibilité périodique. Entre ces deux extrêmes, les enchaînements fondés sur l'extraction gratuite d'une portion de dérivation n'assurent qu'avec peine la liaison: non qu'il soit impossible de concevoir un tel mode d'emploi, (et les exemples réussis dans la musique récente ne manquent pas), mais que la visée directionnelle n'est nullement prise en charge par l'isolation de fragments soudain promus au rang de générateurs structurels, sans qu'il soit tenu compte de leur capacité potentielle à assumer une telle fonction. Preuve en est l'ostinato final, auquel Donatoni doit désespérément injecter une forte dose de la qu'il tire sans doute de sa réserve personnelle, afin d'être définitivement en mesure de tirer sa révérence à Schœnberg. Echec qu'il évoque ainsi: "tentative, non réussie, de reconstruction du matériau initial (...), la conclusion doit être entendue comme une interruption arbitraire de la tentative expérimentalement échouée" (*Questo,* p. 92). Mais je force vraisemblablement la critique au-delà de la limite du constat auquel on voudrait que se borne l'analyse - ne pas intervenir, rendre compte avec le maximum d'objectivité des réalités du texte sans excès d'honneur ni d'indignité (portrait de l'analyste en Ponce Pilate). En conséquence, je n'excluerai pas d'interpréter cet abus mécanique comme une charge malicieuse, mise en déroute des satisfactions trop faciles qu'apportent à certains musiciens la non moins prévisible reconstitution des schémas.

ON COMPOSE POUR SE COMPOSER

Franco DONATONI

AUTOMATISME ET MECANISME

Ewas ruhiger im Ausdruck (1967) est une œuvre de ma période négative. Mais une poétique ne peut être négative puisqu'elle doit construire. Il existe des philosophies négatives mais il n'existe pas de poésie négative car une négation de forme ne peut donner lieu à une existence. L'idée d'une poétique négative était une erreur de l'époque, de ces maudites années 60. Cependant, je ne veux pas rejeter la culpabilité sur l'histoire: cette idée fut *mon* erreur.

Dans *Etwas ruhiger,* il y a des intervalles mais ils sont morts. Un intervalle mort, c'est un intervalle qui ne crée pas un rapport, qui perd sa fonction, qui est une simple relique du passé dépourvue de caractère, qui est une quantité sans qualité. J'utilise ici des transpositions à partir de fragment de Schœnberg, mais ces transpositions n'ont pas de fonctions; elles permettent une production purement quantitative de notes sans pour autant produire des fonctions.

Je fais confiance dans cette pièce à la répétition, un peu comme dans un exercice de pénitence ou dans le maniement des moulins à prière thibétains. J'ai supprimé un paramètre - la dynamique - car c'est le principal paramètre pour créer des émotions, tout ceci participant du refus de "composer" de ces années 60, refus qui conduisait à prôner le "transformer" contre le "composer". C'était également l'idée de réaliser une transformation perpétuelle, cette idée s'opposant à la conception qui valorisait la création ou même la

destruction (car la destruction peut être aussi positive). La négativité n'incluait même pas cette possibilité. Il faut dire qu'avec Cage, il y avait beaucoup de confusions intellectuelles et un maniement des connaissances qui n'était pas professionnel.

A cette époque, je ne voyais pas la différence entre le mécanisme et l'automatisme. Je différencie maintenant les deux choses: l'état mécanique correspond à ce qui se produit par une action extérieure, sous l'effet d'une volonté non présente dans *le mécanisme. L'automatisme,* par contre, correspond à un processus contrôlable à tout moment de l'intérieur, selon le geste d'une volonté et d'une conscience qui déterminent à chaque instant l'ensemble des conditions.

Au regard de cette distinction, que je n'avais pas à l'époque clairement en tête, *Expressivo* (1974) est régi par un principe plus mécanique qu'automatique. En ce sens, cette pièce est le reflet d'une conscience et d'une invention qui étaient chez moi, à l'époque, plutôt "basses". Cependant, cette expérience peut être pédagogiquement utile car on peut apprendre par les erreurs des autres. Beaucoup de choses sont pour moi sous le signe de l'incapacité, ou des hiatus entre ce que je veux faire et ce que j'arrive à faire. D'où une alternance entre moment d'incapacité, moment de résultat, moment de nouvelle incapacité...

Mais cette alternance, à mon sens, ne génère pas de progrès: il ne s'y produit pas de diminution de mon incapacité.

GESTE, FIGURE, THEME

Comment chaque compositeur est-il sorti de la période négative des années 60? Comment analyser aujourd'hui le recommencement que furent les années 70? Pour moi, cela passa par l'*automatisme.* A mon sens, tout processus compositionnel inclut de l'automatisme; ainsi, pour les *Variations op. 31* de Schœnberg où les transpositions de la série se font en rapport avec la tierce mineure incluse dans la série.

Il y a une différence entre les termes suivants: combinatoire, automatisme, processus. Prenons l'exemple d'un Prélude de Bach pour l'illustrer: il y a une figure de base qui est maintenue d'un bout à l'autre de la pièce. Ses modifications intérieures viennent seulement du squelette harmonique qui, de l'extérieur, contrôle la figure. Dans ce cas, le *processus* est la démarche harmonique d'ensemble; la *combinatoire* désigne la possibilité qu'à la figure de s'adapter à ce squelette tout en gardant sa physionomie de base; où est l'*automatisme* là-dedans? Ce point précis est plus difficile à cerner; l'automatisme, en effet, a désigné, après la période

"zen" de Cage, l'expérience d'un exercice compositionnel visant à donner moins d'importance au "moi" du compositeur. La dernière résonnance (non plus psychologique mais philosophique) de ce "moi" avait été réduite par le structuralisme, par cette ultime tentative des années 50 d'établir un langage universel. Aujourd'hui, cette perte de l'individualité du compositeur le met dans une situation de recherche solitaire qui n'est plus individuelle qu'à ce titre. On est désormais dans l'impossibilité de faire une quelconque systématisation; pour moi le langage n'est pas quelque chose qui dure, mais seulement la syntaxe d'un moment pouvant être contredite à un moment suivant.

Je travaille avec des règles de jeu qui sont une préoccupation strictement personnelle sans constituer par elles-mêmes un langage. L'automatisme n'est pas un langage, ni même une technique, mais seulement une manière d'être, une attitude qui met l'accent moins sur l'objet-résultat que sur l'action. C'est la différence de connotation en allemand entre "Gestalt" (notion statique) et "Gestaltung" (notion dynamique). La dynamique produit quelque chose qui aussitôt devient statique, mais doit cependant rester envisagé dans sa possibilité de changement; c'est le sens de la différence entre geste et figure, différence qui vient de notre attitude devant un même objet. Le considérer comme *geste,* c'est le prendre pour ce qu'il est, et non pour ce qu'il pourrait être. Le considérer, par contre, comme une *figure,* c'est envisager sa disponibilité à devenir quelque chose d'autre que lui-même, à engendrer un autre geste. Ce nouveau geste n'est pas nécessairement "mieux" que le premier - il ne s'agit pas là d'une logique de progrès -, il est seulement différent. La Forme, en ce sens n'est pas le produit d'une attitude téléologique, ni d'une volonté bureaucratique, mais plutôt d'un désir d'œuvre qui porte le processus et crée les fonctions. L'invention, c'est la capacité de voir une chose comme elle pourrait être autrement; non pas en rêve (comme s'il existait un monde intérieur), mais en étant capable de réaliser un second geste différent du précédent. C'est lorsqu'on a cette capacité d'utiliser l'énergie du changement qu'on est compositeur et non psychotique.

Vers la fin des années 60, j'ai voulu m'exercer sur des matériaux différents, préformés, extraits d'autres compositions. C'était une attitude fausse: j'imaginais que la condition même du matériau pouvait engendrer quelque chose de différent. L'idée la plus fausse que j'avais à l'époque était que la forme puisse être quelque chose d'immanent au matériau. Ainsi dans *Duo pour Bruno* (1974-75), j'utilise deux matériaux: l'un dynamique - une chanson traditionnelle -, l'autre statique - des gestes.

Je cherchais une correspondance entre micro-forme et macro-forme avec l'idée illusoire d'une macro-forme qui soit représentation multiple de la micro-forme. Le macroscopique, c'était la multiplicité, la masse. Cette correspondance micro-macro que cherche la musique contemporaine fut perdue depuis le Moyen-Age; je pensais qu'elle pouvait être donnée par un geste rationnel - d'où mon travail sur les chiffres. Stockhausen préfère, quant à lui, parler de microcosme et de macrocosme.

La figure se distingue d'un thème en ce que ce dernier a une unité globale subjective qui est supérieure à l'identité de ses composants. Un *thème* ne peut être découpé à l'intérieur sauf en ensembles reconnaissables tels qu'alors la partie devienne le tout.

Une *figure* relève plutôt de la nature de l'arabesque; on la reconnait sans qu'il y ait identité claire de ses parties. L'arabesque ne peut pas se développer. Comme pour une figure, son destin n'est pas téléologiquement fixé.

La figure est indifféremment horizontale ou verticale. Elle est bidimensionnelle. Elle se différencie donc d'une *mélodie*, laquelle, comme le dit Adorno à propos de Mahler, "raconte".

Peut-on alors diviser la figure en sous-éléments? Oui, en petits gestes par exemple; dans un processus, le point de départ est la figure, mais le point d'arrivée est toujours un geste.

Pour éclairer différemment la distinction thème/figure, on pourrait dire que dans un thème, la reconnaissance de l'ensemble comme "tout" vient d'une reconnaissance de ses éléments, alors qu'une figure est un ensemble donné d'abord comme tel et non pas présenté par ses éléments.

Cependant, je ne vis pas avec une terminologie stable et emprisonnante. J'en change selon les besoins.

La figure s'assimile à l'arabesque en ce que cette dernière peut continuellement changer sans pour autant avoir une histoire. Elle a une chronologie qui affirme seulement une succession, non une histoire qui introduirait l'idée de causalité.

Une arabesque, c'est un thème qui ne se développe pas, un thème qui porte en lui des qualités déterminées de façon statistique, topologique et non individuelle.

On ne peut alors qu'augmenter ou diminuer ces composantes de l'arabesque, alors qu'un thème peut être développé comme qualité, mais pas comme quantité.

Je pourrais dire: "la figure, c'est moi", plutôt que "le style, c'est moi". Ainsi, quand j'étais dans une période basse, la

figure n'était pas bien, comme absente. Finalement, on compose pour se "composer".

INVENTION ET POSSESSION

Ce que, dans mon article "Processus et figure", j'appelle événement est ce que je nomme désormais geste. En prenant le mot événement en ce sens, puis-je dire que je lui fais confiance? Oui, si je me mets du côté de l'œuvre, car, dans ce cas, c'est la pièce elle-même qui fait confiance au geste. C'est le contraire si je me mets du côté du compositeur puisque là ce qui importe est seulement le travail, le processus, non le résultat.

La forme est témoin du processus, mais elle ne coïncide pas avec lui: être témoin d'une chose, en effet, ne veut pas dire coïncider avec cette chose. Le processus peut changer en cours de route car la forme n'est pas prédéterminée.

Est-ce possible de manipuler les figures? Non, car ce serait les réduire à la condition de matériau, de gestes.

J'ai peu de confiance, par ailleurs, dans la possibilité de développer. Qu'est-ce-que le *développement?* C'est l'idée d'une chute ou d'un progrès. Or, dans la musique, il existe des réalités qui ne peuvent pas se développer, mais seulement proliférer. Ainsi, un objet ne se développe pas, mais seulement change, tout en restant le même. Ma référence n'est pas ici la vie humaine, mais la vie organique.

En italien, il n'y a pas d'équivalent pour le mot "Durchführung". Les italiens n'ont jamais eu de développement, et en Italie, on n'est jamais passé par la grande civilisation de la symphonie.

• J'ai utilisé pour *Spiri* (1977) une symbolique des lettres extraites de mon nom: F A C D = fa, la, do, ré.

Il y a, au début, une sorte de monothématisme matérialisé par des répétitions différenciées d'un même fragment au hautbois et au violon.

A cette époque, je faisais encore des esquisses préparatoires; aujourd'hui, je n'en fais plus.

• Dans cette pièce, l'automatisme a pour fonction de donner une évidence à la transformation du matériau.

Comme je ne peux contrôler des codes trop compliqués, je recours à une sorte de "polyautomatisme combinatoire" en superposant différents codes relativement simples. Je fais du contrepoint de codes, et j'ai aussi une manière linéaire de contrôler le vertical.

• Il y a dans cette pièce - comme dans d'autres de cette période - quelque chose de répété, qui ne se développe pas et qui pourrait être nommé une idée fixe.

• L'ambiguïté de *Spiri,* est liée à son succès public, car les objets y sont répétés, octaviés, flattant le public dans son vice, sans que cela fût mon intention. Je joue, dans cette pièce, de l'ambiguïté de l'invention et de la possession: je capte quelque chose, mais qui, en fait, appartient à un autre, ou encore: par le processus, je semble perdre, mais je gagne par une autre angle.

• Trois ans après j'ai fait *Le ruisseau sur l'escalier* (1980) pour une formation instrumentale impossible qui m'était imposée.

J'avais seulement prévu une séparation des parties en panneaux, disposition que j'affectionne.

• Ma vie est hantée par la superstition qui consiste à vouloir porter à la surface les contenus archétypaux qui sont en nous et qui doivent trouver leur évidence. Je suis dual: je ne suis pas auteur de mon inconscient comme Brian Ferneyhough pourrait le croire pour lui-même. Il y a une présence active de mon inconscient, mais qui reste à la périphérie.

Souvent, j'oublie le code que je manie; c'est dommage, mais je ne le tiens pas par écrit. Le code est rationnel, le reste est monstrueux et échappe à l'analyse.

Ma dualité n'est pas un conflit ou une dialectique: elle est une complémentarité plus qu'une opposition.

Je ne veux pas produire quelque chose de fermé, mais seulement un horizon provisoire. C'est là me trouver, les moyens d'être.

Je ne suis pas créateur, ni élaborateur. Je cherche seulement l'invention.

Il est possible de mettre à la surface des choses qui ne le sont pas. Cela me donne la confiance et la joie de continuer à faire ce que je fais. Cela me donne une raison au fait d'être un compositeur aujourd'hui.

FORME, TEMPS, ECRITURE

On a repéré, dans les pièces citées précédemment, différents niveaux de contradiction. Ainsi, dans *Etwas ruhiger,* la contradiction était celle entre la prolifération d'une seule note et la recherche de relations, que l'on ne peut trouver dans une seule note. On a relevé, dans *Duo pour Bruno,* la venue à la surface de quelque phénomène non contrôlé traduisant une contradiction entre conscience et inconscience. Dans *Spiri,* il s'agissait d'une autre contradiction entre la technique automatique, productrice de répétitivité et la volonté d'invention que j'espérais stimulée par cette contrainte d'automaticité. Enfin, avec *Le ruisseau sur l'escalier,* l'automaticité devenait un prétexte, moins important que la grande quantité d'images disposées à la surface.

Tema (1981) fut une expérience très différente de celle du *Ruisseau.* J'avais cette fois choisi la formation instrumentale, mais pendant cinq jours je fus enfermé dans une absolue stérilité. Ces cinq jours m'ont paru une éternité dont je ne suis sorti qu'après avoir décidé de faire une psychanalyse. J'ai commencé la pièce en utilisant le matériau qui achevait la pièce précédente (*Le ruisseau...*), mais en oubliant complètement le processus qui l'avait engendrée. Dans cette œuvre, j'ai utilisé, pour la première fois, un matériau en grande quantité; ceci correspondait chez moi à une moindre préoccupation vis-à-vis du matériau. Pour la première fois, je n'ai fait aucune esquisse; l'incapacité à faire quelque esquisse que ce soit était pour moi une expérience complètement nouvelle. Cela m'a contraint à réfléchir, seulement après que les choses avaient été faites. Ma mère me disait toujours quand j'étais enfant: "réfléchis avant de parler". J'ai compris par la psychanalyse le sens de la démarche inverse consistant à parler puis à réfléchir sur ce matériau parlé avec ce qu'il a porté à la surface par le biais des lapsus...

Dans *Tema,* il y a un retour du matériau, comme dans *Spiri,* mais non lié à un automatisme, pratiqué plutôt par fantaisie. Il y a une polarisation croissante, de plus en plus immédiate autour du "la".

Mes formes sont toujours en panneaux. Je ne peux changer cela; je suis moi-même ainsi fait, je suis discontinu, je suis un panneau. Cette logique des panneaux existe dans la musique balinaise, mais aussi dans les motets de la Renaissance, dans les madrigaux de Monteverdi...

Ma manière d'être n'est pas dialectique, mais plutôt en alternance, en battement en sorte que le 1 et le 2 qui se répètent ne produisent jamais un troisième terme.

Quand au temps, je redirai ce qu'a dit Stravinsky: "je n'organise pas le temps car je vis dans le temps". Morton Feldman dit quelque chose de semblable: "je n'organise pas le temps, je mets un cadre au temps". Je dirai, moi: "je n'organise pas le temps, c'est le temps qui m'organise".

Le seul temps que je connaisse est déjà organisé: c'est celui des horloges. La durée, par contre, est le vrai phénomène de la musique, et c'est un phénomène psychologique qualitatif. Si le temps ne dépend pas de moi, la durée, elle, en dépend. Mais parfois, le diable m'abandonne et j'écris des partitions dont la durée est ennuyeuse.

Dans *Ronda* (1984), j'ai cherché à réduire la durée des panneaux pour être plus fantasque et imaginatif. J'ai aussi utilisé des changements continus mais précaires car on ne peut raisonner avec le continu. Comme l'a montré Zénon,

on ne raisonne qu'avec le discontinu. Cela correspond à mon goût, depuis mes études au Conservatoire, pour la juxtaposition. C'était là une manière d'être qui me rapprochait de Bartók ou Janácek plutôt que de la tradition allemande.

Je voudrais être protéiforme, mais je n'y arrive pas. Je suis univoque. Dans les années 50, de même qu'il y avait un état-guide (l'URSS), il y avait Darmstadt où l'on allait pour *apprendre* ce qu'avaient fait Boulez ou Stockhausen l'année passée.

Aujourd'hui, il n'y a plus de pilotage. Personne ne se préoccupe de cette manière-d'être commune. On ne peut même pas dire qu'il y ait aujourd'hui crise de langage car il n'y a plus de langage du tout, alors qu'il y en avait un dans ma génération.

Ecrire de la musique n'est pas un artisanat purement matériel, ni un travail d'éxécution. C'est plutôt une manière de penser, une expérience concrète de penser de façon formelle. Je crois qu'il y a des connaissances formelles distinctes des connaissances verbales, de même qu'il y a une pensée formelle différente de la pensée discursive. Ainsi la forme ne répond pas à une logique discursive conceptuelle.

L'écriture est un instrument pour penser. Je ne peux penser sans l'écriture. Ecrire est quelque chose à faire et à penser tous les jours.

Propos recueillis et agencés par François Nicolas
(C.N.S.M.P. Novembre 1985)

PROCESSUS ET FIGURE

Franco DONATONI

Je suis presque certain de partager l'opinion qui veut qu'on ne saurait enseigner la composition, si on entend par là l'acte inventif considéré dans sa globalité. Il est évident qu'on ne peut pas accéder à l'invention à travers une discipline imposée de l'extérieur. Il peut arriver cependant que la créativité d'un jeune sommeille et que soit alors nécessaire une quelconque discipline pour la réveiller. Par discipline, j'entends l'acceptation libre de contraintes que l'on s'impose à soi-même pour orienter le choix vers un nombre limité de possibilités: dans ce contexte l'autodiscipline est une nécessité première pour définir tout comportement opératoire et n'implique aucune signification coercitive.

De même, je suis sûr que mes expériences de l'enseignement, pour limitées qu'elle soient, sont toujours restées en deçà de l'acte compositionnel véritable, en limitant la fonction pédagogique au moment premier de la manipulation d'une matière musicale.

En raison de certains de mes choix personnels qu'il ne m'incombe guère de clarifier, je crois être l'héritier d'une situation où sans pour autant nier la part nécessaire de la créativité l'on repropose sans cesse la problématique des moyens comme représentation en cours d'une existence menacée continuellement par l'aphasie. Dans de telles conditions, on aperçoit au contraire l'absence de problématique comme l'expression stérile de l'exil du monde tel qu'il est.

Toute œuvre ne peut donc témoigner que de sa seule survivance et n'invalide pas la problématique, mais au contraire la transpose de la phase de mise en œuvre à l'œuvre elle-même, pour en mettre à nu le manque de fondement.

D'après ce qu'on vient de dire, il apparaît qu'une telle problématique ne peut être écartée ou passée sous silence au moment précis où l'on exerce la fonction pédagogique, car je suis presque certain que composer et enseigner - bien qu'étant deux choses différentes - sont deux activités non pas hétérogènes, mais du même ordre qui co-existent dans un état d'intégration réciproque. Dans ce domaine, la formation du jeune compositeur commence au point où le compositeur plus âgé a porté l'évolution de ses formes; la communication transmet la parole des expériences vécues et non répétables à des énergies nouvelles.

Je faisais allusion à la discipline en tant que pratique nécessaire pour la prise de conscience des actes qui concernent la manipulation de la matière: c'est dans cette discipline là qu'une créativité latente peut trouver, peut-être, le moyen de passer des formes possibles de l'imagination à l'actualité - fût-elle modeste - d'un signe qui en enregistre l'existence limitée mais vivante. On pourrait dire que, du sein de l'imagination, on peut arriver à l'accouchement grâce à cette discipline sans douleurs qui, simplement, ressemble à une pré-analyse des procédés mis en œuvre. Il faut dire tout de suite que si l'analyse permet une connaissance des moyens déjà utilisés auxquels on reconnaît, sinon une valeur de norme, du moins un rapport de nécessité avec l'œuvre analysée, la pré-analyse n'est qu'une hypothèse qui attend une vérification, et n'a donc, sur le moment, que la fonction d'une règle; hypothèse offerte à l'attention qui tend à restreindre les possibilités et à légitimer tout choix ultérieur, mais aussi hypothèse sans validité autonome dans sa disponibilité latente à la pluralité. Sa nature est surtout expérimentale et adopte une posture de recherche qui exclue la possibilité de répéter un modèle quelconque.

C'est dans le cadre de ladite discipline que l'on peut prendre en considération, connaître, décrire formellement comme procédure, analyser dans leurs fonctions, les moyens - simples ou même élémentaires - qui constituent n'importe quel processus compositionnel. Puisque tout processus compositionnel est formé par la série de relations qu'il institue, l'invention de tels processus est la condition même qui détermine la fonction qui produit l'issue immédiate. Fonction, ici, signifie un agent dynamique qui établit des conditions d'articulation semblables. Ce sont elles qui concourent à la formation de ce que j'appelle la "figure". Par

figure j'entends - en élargissant la signification du mot au maximum - tout fragment où le niveau de l'articulation permet de reconnaître l'identité typologique, non pas en tant qu'organisme individuel connoté thématiquement et subjectivement, mais en tant que singularité reconnaissable par les déterminations qui sont propres à sa connotation généralisée. On pourrait dire aussi que la figure n'est pas dotée d'individualité mais existe seulement dans une condition de statisme réel ou présumé. Sa généralisation - à typologie constante et singularité changeante - est ce que j'appelle l'événement, statique dans son unité et dynamique dans sa multiplicité.

D'après ce qui précède, il pourrait sembler non seulement que la figure émerge automatiquement d'une série d'opérations codifiantes et se pose ainsi en finalité de la manipulation initiale, voire que la manipulation initiale se manifeste comme une succession d'opérations abstraitement combinatoires, complètement étrangères à la réalité de la figure écrite et entendue. Il me paraît au contraire très inexact d'écarter le processus et la figure de l'acte compositionnel ou d'y voir un chemin à sens unique. Tout d'abord la flexibilité nécessaire dans cet ordre de choses permet de se rendre compte de la singularité de la condition individuelle dans la phase d'apprentissage, et il sera donc possible d'admettre tout de suite les permutations, chronologiques des deux termes: l'apparition intuitive de la figure - même dans son image imprécise ou floue - peut précéder la conscience du processus nécessaire à sa définition. En second lieu, il me paraît que le schématisme avec lequel on considère les deux termes - instrument utile a posteriori - est une fiction conceptuelle. D'une autre façon, je crois qu'un tel schématisme est absent au moment de l'invention, sinon comme complémentarité qui se manifeste en tant que pratique artisanale. D'ailleurs l'interaction des deux moments, rationnel et intuitif, est telle que chacun agit sur l'autre: si le processus est mis à l'épreuve par la figure, la figure aussi est mise à l'épreuve par le processus. Tous deux - parfois indiscernables dans leur interaction réciproque - subissent l'épreuve de la vérification, proposent l'acceptation de l'inattendu, arrivent à la surprise de l'imprévu, suggèrent des conséquences inopinées qui permettent à l'événement de rester à l'état "expérimental", c'est à dire: de vérifier sa propre identité irrépétable dans l'unité pratique des processus et figures.

Je crois que c'est une erreur pédagogique d'enseigner la composition en prenant comme point de départ la figure, parce que les figures sont des identités qui prennent forme à

partir d'images individuelles. Je crois de la même façon qu'il est dangereux de prescrire un procédé plutôt qu'un autre, à moins qu'il ne s'agisse d'un exercice purement technique dans la phase initiale d'un apprentissage. En ce qui me concerne, je cherche autant que possible à décrire les processus et à illustrer les figures dans leur généralité, en évitant que toute suggestion puisse éventuellement être accueillie comme un soi-disant "modèle". La stimulation processus-figure obtient des résultats d'autant plus prégnants (d'un point de vue autodidacte) que l'oubli vient en aide pour subvertir ou effacer toute tendance innée à la répétition: si le souvenir du détail se perd, l'invention conserve la généralité comme seul support pour se "mettre à l'épreuve".

Processus et figures sont des expressions individuelles, et je préfère considérer définitivement comme non valide toute scolastique à leur égard; je ne reconnais aucune loi mais seulement le jeu mouvant des règles. La règle est tout ce qui permet de jouer un jeu, transgresser la règle signifie se tromper ou tricher mais ne signifie pas transgresser le jeu; on transgresse le jeu quand, en changeant de règle, on joue un autre jeu. Le jeu n'existe pas: il faut l'inventer à chaque fois. Je ne peux pas enseigner les jeux, je peux seulement enseigner à les inventer en évitant par tous les moyens, même celui de la fraude, que ceux que j'invente ne soient repris. On ne peut enseigner à ne pas avoir de certitudes, on peut rester en bonne compagnie avec qui n'en a pas. Celui qui joue est seulement celui qui n'a pas besoin de certitudes non vraies, les règles sont apparentes comme les formes qu'elles évoquent, on ne demande pas aux règles d'être vraies. Quand les formes apparaissent, elles sont vendues, seuls les processus sont inventés: ils sont rendus inutilisables car on les oublie. La discipline sert à oublier les processus et à quitter les figures pour aller au-delà: la discipline sert à avancer.

J'espère qu'il est clair pour tout le monde que ce que j'ai tenté d'exposer n'est pas le fruit d'opinions personnelles ou d'une nécessité vécue à un niveau exclusivement intellectuel mais seulement la traduction pédagogique d'une réflexion sur la pratique artisanale et sur la façon individuelle d'exister d'un point de vue opérationnel en musique, qui se modifie sans cesse, même si c'est lentement.

La transmission, dont je parlais au début, tend à restreindre le champ de sa propre action: en communiquant un artisanat personnel, autant que possible généralisé et fermé à toute clôture systématique, un tel comportement est

démasqué à priori dans son étroitesse individuelle et il se déclare étranger à tout éclectisme de méthode. Cela vaut, c'est évident, d'un point de vue strictement opératoire.

Dans la multiplication des pratiques compositionnelles d'aujourd'hui, réfractaires à toute tentative d'analyse qui ne soit simple description ou tautologie, toute partialité déclarée me paraît beaucoup plus acceptable, dans sa capacité neutre à coexister dans la distinction, que les indéterminations vagues dans lesquelles je tomberais lamentablement si je voulais trouver dans le paysage musical actuel ce fil rouge qui m'amènerait à l'homogénéité d'une condition communautaire.

Coexister dans la distinction est la seule possibilité offerte par une école qui accepte de s'identifier avec la personne faute de ne pouvoir s'identifier à des principes plus généraux, dans l'attention à un artisanat incontournable, dont la nécessité de se réinventer dans la méthode ne peut d'aucune façon être démentie par l'hégémonie éphémère des modes.

(1981, Trad.: Maria Cippolone)

DOCUMENTATION

Repères biographiques

- Naissance à Vérone (1927)
- Etudes de composition au Conservatoire de Bologne (1950-51) et à l'Académie Sainte Cécile à Rome (Pizetti, 1953).
- Enseigne l'harmonie et le contrepoint à Bologne (1954) et à Milan (1955-67).
- Participe aux cours de Darmstadt (1954, 1958, 1961)
- Professeur de composition aux Conservatoires de Turin (1968) et Milan (1969)
- Chaire de composition à l'Académie musicale de Sienne (depuis 1970)
- Professeur à l'Université de Bologne (depuis 1971)
- Chaire de composition à l'Académie Sainte Cécile à Rome

Catalogue des œuvres

(Editions Suvini Zerboni de 1958 à 1977, Ricordi depuis *Ali, 1977)*

Quartetto II pour quatuor à cordes (1958)
Serenata pour voix de femme et 16 instruments (1959)
Strophes pour orchestre (1959)
Movimento pour clavecin, piano et 9 instruments
For Grilly, Improvisation pour 7 instruments (1960)
Sezioni, Invention pour orchestre (1960)
Doubles pour clavecin (1961)
Quartetto III pour bande magnétique 4 pistes (1961)
Puppenspiel pour orchestre (1961)
Per orchestra (1962)
Quartetto IV "Srcaldo" pour quatuor à cordes (1963)
Babai pour clavecin (1964)
Asar pour 10 cordes (1964)
Black and white pour 37 cordes (1964)
Divertimento II pour cordes (1965)
Puppenspiel n°2 pour flûte et orchestre.
Souvenir, Kammersymphonie op. 18 pour 15 instruments (1967)
Etwas ruhiger im Ausdruck pour 5 instruments (1967)
Black and white n°2 pour clavier (1968)
Orts (Souvenir n°2) pour 14 instruments et récitant ad libitum (1968)
Solo pour 10 cordes (1969)
Estratto pour piano (1969)
Doubles II pour orchestre (1969-70)
Secondo Estratto pour harpe, piano et clavecin (1969-70)
To Earle pour orchestre de chambre (1969-70)
To Earle Two pour orchestre et deux chefs (1971-72)
Voci, Orchesterübung pour orchestre (1973-74)
Lied pour 13 instruments (1973)
Jeux pour deux pour clavecin et orgue positif (1973)
Espressivo pour hautbois et orchestre (1973-74)
Quarto Estratto pour 8 instruments (1974)
Duo per Bruno pour orchestre (1973-74)
Lumen pour 6 instruments (1975)
Terzo Estratto pour piano et 8 instruments (1975)
Ash pour 8 instruments (1976)
Musette pour Lothar pour Musette (1976)
Portrait pour clavecin et orchestre (1976-77)
Diario'76 pour 4 trompettes et 4 trombones (1977)
Toy pour trio à cordes et clavecin (1977)
Algo pour guitare (1977)
Ali, 2 pièces pour alto solo (1977)

Spiri pour 10 instruments (1977)
De près pour voix de femme, 2 piccolos et 3 violons (1978)
...ed insieme bussarono pour voix de femme et piano (1978)
Arie pour voix de femme et orchestre (1978)
About pour violon, alot et guitare (1979)
Argot, 2 pièces pour violon (1979).
Nidi, 2 pièces pour piccolo (1979)
Marches, 2 pièces pour harpe (1979)
Clair, 2 pièces pour clarinette (1980)
The heart's eye pour quatuor à cordes (1981)
Le ruisseau sur escalier pour violoncelle et 19 éxécutants (1981)
L'ultima sera voix de femme et 5 instruments (1981)
Tema pour 12 instruments (1981)
Small pour piccolo, clarinette et harpe (1981)
Fili pour flûte et piano (1981)
Lame, 2 pièces pour violoncelle (1982)
Feria pour 5 flûtes, 5 trompettes et orgue (1982)
In cauda pour chœur et orchestre (1982)
She pour 3 sopranos et 6 instruments (1982)
Lem, 2 pièces pour contrebasse (1982)
Ala, 2 pièces pour violoncelle et contrebasse (1982)
Sinfonia op. 63 "Anton Webern" pour la formation de l'op. 21 de Webern (1982)
Rima, 2 pièces pour piano (1982)
Alamari pour violoncelle, contrebasse et piano (1983)
Abyss pour voix de femme grave, flûte basse et 10 instruments (1983)
Françoise Variationen pour piano (1983)
Still pour soprano léger et 6 instruments (1983)
Atem pour orchestre (1983)
Cadeau pour 11 intruments (1983)
Ombra, 2 pièces pour clarinette contrebasse (1983)
Ronda pour violon, alto, violoncelle et piano (1983)
Diario 83 pour 4 trompettes, 4 trombones et orchestre (1984)
Darkness pour 6 percussionnistes (1ère version, 1984)
Sestetto pour 2 violons, 2 altos et 2 violoncelles (1984)
Eco pour orchestre de chambre (1984)
Refrain pour 8 instruments (1986)

Bibliographie sélective

1) ECRITS DE F. DONATONI

a) en français :

- *Une halte subjective* in Musique en Jeu n°20 (1975)
- Préfaces de *Questo* et *Antecedente X* in Cahier Musique n°2 (La Rochelle, 1981)
- Nombreuses interviews dont F. B. Mâche in *Les mal entendus* (Revue musicale n°314-15, 1978)

b) en italien :

- Nombreux articles regroupés dans *Questo* (Milan, 1970), *Antecedente X* (Milan, 1980), et *Il sigaro di Armando* (Milan, 1982)

2) ECRITS SUR F. DONATONI

a) en français :

- I. Stoianova, *F. Donatoni, Souvenir* in Musique en Jeu n°20 (1975)
- P. Szersnovicz, *A propos de Lied (Ibid)*
- P. Szersnovicz, *F. Donatoni ou la revanche du matériau* in Cahier Musique n°1 (La Rochelle, 1980)

b) en italien:

- G. Zaccaro, *Donatoni pro e contra* in Lo spettatore musicale (Bologne, 1968)
- M. Bortolotto, *Le idee di F. Donatoni* in Fase seconda (Einaudi, Turin 1969)
- G. Stefani, P. Ferrero, A. Clementi, F. Pennisi, *Su "Questo" di F. Donatoni* in Lo spettatore musicle (Bologne, 1970)
- A. Sinigalia, *Donatoni: il contenuto della musica è la sua forma* in Tuttolibri n°268 (Turin, 1981)
- R. Cresti, *F. Donatoni (Suvini Zerboni, 1982)*

(Pour une bibliographie détaillée, voir cet ouvrage)

Discographie sélective

A) DISPONIBLE EN FRANCE:

Jeux pour deux Chojnacka, Gil (Erato STU 71266)

B) A ETE DIPONIBLE EN FRANCE:

- *Doubles,* E. Chojnacka (Philips 6526009)
- *Etwas ruhiger im Ausdruck,* Continuum Dortmund / W. Seiss (Italia ITL 70045) / (CBS-ESZ 61454)

+• Quartetto IV "Zrcaldo" Quartetto della Societa Camerista Italiana (CBS-ESZ 61285) / (Wergo 60053)

C) DIPONIBLE A L'ETRANGER:

- *For Grilly,* Ensemble dir. par P. Santi (Sugar Muci ESZ 1/2)
- *Quartetto III,* réalisation du Studio de Phonologie de Milan (Sugar Music ESZ 3)
- *Ali,* A. Bennici, alto (Italia ITL 70038)
- *Marches* C. Antonelli, harpe (Italia ITL 70072)
- *Nidi,* R. Fabbriciani, piccolo (Cetra LMA 3002)
- *...Ed insieme bussarono,* L. Poli (sop.), F. Cianti (piano) (Pan PRC S 20/07)

LE SATYRICON DE BRUNO MADERNA : CON DELICATEZZA

Le 1er août dernier, dans la Cour des Ursulines à Montpellier, dans le cadre du 2° Festival de Radio-France et de Montpellier, eut lieu la création française de Satyricon de Bruno Maderna.

Maderna avait certes déjà abordé le genre lyrique, mais davantage par la bande (opéra radiophonique) que de front. Avec Satyricon, ce fut sa première (et unique) tentative. Cette œuvre est une collection de quinze numéros indépendants les uns des autres, et sans trame narrative commune, juste des séquences isolées provenant toutes de l'ouvrage de Pétrone.

Cet état fragmentaire trouve sa source dans la composition urgente et quasi-improvisée de l'œuvre (au cours des répétitions, Maderna rajoutait sans cesse des fragments et des numéros entiers), et dans le fait qu'il ne considérait pas cette œvre comme achevée; il comptait la complèter et la fixer.

Satyricon fut créé en 1971 à La Haye avec huit séquences, et en 1973 à Bruxelles avec quinze séquences. Et outre ces quinze fragments que chaque directeur musical peut ordonner à son goût, Maderna a réalisé cinq bandes magnétiques; également, le directeur musical peut les utiliser en tout ou partie, ou pas du tout, et aux endroits qu'il souhaite, selon les mêmes vues qui ont orienté le choix de l'ordre pour chacune des quinze séquences.

La partition est d'une étonnante légèreté et virtuosité. Elle n'est que parodie, collage, second degré. A cette notable différence que, chez Maderna, (comme chez Bério), ces procédés ne sont pas du bricolage pour compositeur en panne, mais obéïssent à de profondes nécessités musicales et dramatiques. Certes la partition fourmille de 'tango et fugue'', danses populaires italiennes, bacchanales, déclamations, hurlements, chants d'oiseaux, ..., en bref d'objets reconnaissables aisément; mais sans cesse mûs par une énergie aérienne, une pâte instrumentale fluide et profonde, et des caractéristiques dramatiques incroyablement burlesques.

Les cinq bandes sont ainsi décrites par Maderna:

- 1° (durée = 17') matériau en ''tempo libero''
- 2° (durée = 4') flûtes et ''italian erotica'', soupirs féminins
- 3° (durée = 1') seize altos
- 4° (durée = 1') musique ''alla Webern''
- 5° (durée = 7') rires, oiseaux, ...

En bref, tout ceci pétille comme du champagne.

C'est cet esprit qu'a parfaitement saisi Luca Pfaff. C'est avec grande ''delicatezza'' et gourmandise qu'il a ordonné selon sa fantaisie les séquences, dirigé le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France, et choisi un plateau de chanteurs parmi lesquels je ne peux me retenir de citer Paul Sperry (l'un des créateurs de l'œuvre avec Maderna) et Anne Bartelloni.

La rigueur des moyens financiers n'a pas pu présenter de véritable mise en scène. Le partipris a dès lors été une mise en ''espace-lumière'', intelligemment réalisé par Xavier Lambours; ce procédé a permis aux chanteurs d'inventer au fur et à mesure de leur travail ce qu'ils auraient naturellement et truculemment réalisé sur une vraie scène.

Enfin, la fête était ce soir-là à Montpellier. A refaire d'urgence!

Franck Langlois

CRÉATION DU REQUIEM POLONAIS DE KRZYSTOF PENDERECKI

au festival estival de Paris

Le Requiem Polonais de Krzystof Penderecki, dont était donnée la création parisienne le 2 septembre dernier à Saint-Eustache par l'Orchestre et les Chœurs de la Philharmonie de Cracovie sous la direction du compositeur, tient du péplum et de l'art pompier. C'est une superproduction musicale, jouée en cinémascope (remarquablement d'ailleurs), avec mouvements de foule, effets spéciaux plus réalistes que nature, symboles apparents, et poses convenues. Il est étonnant que seuls les compositeurs du bloc communiste soient à même de recréer aussi parfaitement l'art de nos bourgeois du Second Empire, quand l'accumulation des références mythologiques, symboliques ou exotiques fait office de composition. Car cette messe des morts a tous les signes extérieurs du requiem, mais on serait bien en peine d'y déceler un sentiment qui paraisse sincère.

Il n'y a pas à remettre en cause la ferveur religieuse de Penderecki, la multiplicité de ses œuvres ayant trait à la mort et à la religion sont là pour nous prouver et son christianisme, et - ce qui va de pair - son amour de la Pologne. Mais convenons que cette foi ne s'exprime que sous une forme grandiosement pléonasmique, que ce ne sont pas les textes sacrés qu'il met en musique, mais sa musique qui, à grand renfort de cuivres apocalyptiques ou de chœurs angéliques (seuls les lieux communs ont cours ici), nous indique à chaque instant, comme une table des matières, où nous en sommes dans la liturgie : s'il nous faut craindre encore le Jugement Dernier, ou déjà, brebis parmi les brebis, nous réjouir à la droite du Fils. Et comme il y a surenchère de sentiments et de symboles, il y a aussi surenchère instrumentale. La moindre mélodie aux cordes sera bétonnée par pupitre entier, dans le gras de la corde, à l'unisson, les percussions accompagnent systématiquement les cuivres, le chœur quand il ne scande pas sa douleur homorythmique plane au Paradis avec la plus parfaite unité. Seuls les quatre chanteurs solistes échappent aux ravages de la doublure.

C'est l'orchestration type de Penderecki : sans division, et d'autant plus spectaculaire qu'elle est simplificatrice. Orchestration dont on peut admirer l'efficacité et, pourquoi pas, l'élégance d'une esbroufe par l'unisson. Mais cette science de l'effet qui fit connaître le nom de Penderecki du temps où on pouvait encore le qualifier de compositeur d'avant-garde n'est plus, dans le cadre de sa nouvelle harmonie post-romantique, et malgré quelques très belles pages chorales, qu'un empâtement supplémentaire. J'aurais tort de dire que cette musique est ennuyeuse, comme la cuisine traditionnelle et son indigeste succession de plats en sauce elle tient au corps : ce pourquoi elle aura toujours du succès. Et c'est même l'un des avantages du Post-romantisme d'être plaisant et substantiel en raison directe de son manque d'imagination.

M. T.

LE CYCLOPE

''C'est la faute à personne'', mais il fallut pourtant qu'Euripide rencontre Betsy Jolas et Bernard Sobel pour que le satyre épouse l'opéra. Créé en Avignon, ce *Cyclope* viendra faire de l'œil aux enfants sur la scène de Chaillot du 27 novembre au 17 décembre prochain.

La guerre de Troie avait finalement eu lieu, et Ulysse cinglait vers son sweet home, une marina sur les rives d'Ithaque où Pénélope déjà l'attendait en brodant au point de croix, le regard attendri par les premiers pas du jeune Télémaque. On connait la suite, du moins par le reader's digest de l'époque, voguant de Charybde en Scylla, le royal plaisancier jette l'ancre suite à une tempête shakespearienne, devant l'île d'un Cyclope, misanthrope de nature et anthropophage de goût.

Euripide qui aimait à jouer les satyres entre deux tragédies, tira de cet épisode de l'Odyssée une rareté pour les hellénistes, un texte truculent sous ses dehors philosophiques à la manière de Rabelais, qui faisait d'ailleurs de ce *Cyclope* son mets littéraire favori. Au polyphème sauvage et abruti d'Homère, Euripide substitue un personnage madré, une ''énorme bedaine'' pantagruélique, plus préoccupée au demeurant de ranger ses fromages de chèvre que de bouffer les estivants.

L'auteur *d'Alceste* fait de la chute de ce Croquemitaine débonnaire une véritable leçon d'humanité où la ruse triomphe de la force aveugle - et la vigne du laitage - sans le secours des dieux. Un conte qui se prête sans bêtifier à l'édification des jeunes citoyens, tâche ô combien ardue, car pour un Hercule[1] nettoyant les écuries du genre, nombre de toisons d'or se révèlent n'être que des peaux de chagrin.

Chargés par Antoine Vitez de commettre un de ces opéras pour enfants, Bernard Sobel et Betsy Jolas[2] ne conservent pour toute recette que la lisibilité d'un texte ciselé à vif par la traduction[3] et cela seul suffit au bon ordre du mythe.

Point de divas échouées ici, mais des acteurs aux voix inattendues, au charme brut, épousant une partie vocale très souple pour laisser le ''chant'' libre à la mise en scène sans concessions de Sobel. La tension entre la rouerie des comédiens et l'urgence d'une déclamation arrachée note à note provoque une authenticité, un ''naturel'' proche de la *Choreia,* cette union consubstantielle des disciplines où l'Athénien manifestait sa liberté. Drapée à l'antique, l'ample mélodie se concentre dans le récitatif continu de Betsy Jolas, lui-même coulé dans une texture itérative et lumineuse, une trame cuivrée qui fait d'Ulysse et de Polyphème les deux versants d'un même personnage. Un art sans exotisme[4], une écriture ramassée à l'image du décor insulaire où se joue le drame, œuvre du peintre Titina Maselli. Les acteurs font corps à corps avec un torse écorché et moussu émergeant des flots, un ilôt anthropomorphe sur lequel vient se jucher, dans l'embrasement de la vision finale, la tête du *Jour* de Michel-Ange, jettant son regard blême au vaisseau d'Ulysse qui s'éloigne. La beauté marmoréenne de ce visage colossal rend plus dérisoire encore la fureur aveugle d'un Polyphème soudain dégrisé, simple marionnette désormais entre les mains de Silène, obligés l'un à l'autre dans un accouplement monstrueux. Le drame reste ambivalent, à la fois tragique et bouffon, métaphore d'une réalité déguisée, au milieu d'un carnaval des simples dont les protagonistes se contentent de retourner leur veste. ''Mon nom est personne'', clame Ulysse à la face du géant et des spectateurs incrédules, un public avignonnais - à la mémoire courte -qui crut reconnaître le théâtre musical, cette forme en creux d'un art indéfini, là où il n'y avait peut-être qu'un opéra au présent, ressortissant davantage aux mécanismes d'une écriture maîtrisé qu'à un détournement des conventions vocales.

Thierry Beauvert

1) celui de Duhamel, ou le *Moi Ulysse* de Isabelle Aboulker.
2) déjà complices voici dix ans dans le *Pavillon au bord de la rivière.*
3) due à Nicole Loraux et François Rey.
4) malgré un goût très prononcé de la musicienne pour la Grèce, dont témoigne *Schliemann,* son prochain ouvrage qui sera créé à Lyon en 88.

DARMSTADT :

33e Ferienkurse für Neue Musik

(13-30 Juillet 86)

Il s'est tenu en juillet ce qui s'intitule les cours d'été de Darmstadt. Curieuse dénomination puisque personne n'y enseigne plus rien depuis longtemps si ce n'est certains, peut-être, le sens des affaires. Quant au numéro qui affectait cette année l'entreprise, il suggère quelque maladie sournoise qu'un thérapeute tenterait de détecter en vous le faisant répérer, tel un mantra.

On sort, il est vrai, de ces rencontres assez facilement convaincu que la musique contemporaine couve quelque chose. Quant à savoir quoi, il n'y a plutôt que l'embarras du choix, au point qu'on se prend parfois au cours d'un vague concert ou d'une conférence désœuvrée à se demander : ''y-a-t-il encore un musicien dans la salle ?''.

Darmstadt commence un matin par le rassemblement de 200 compositeurs (imaginez-vous la concentration ?) qui, le discours de réception à peine achevé, se précipitent sur la centaine d'instrumentistes venus pour travailler, leur faisant valoir le grand honneur que ce serait, pour les uns et pour les autres, qu'ils acceptent de jouer leur dernier chef-d'œuvre.

Ainsi pendant dix jours, chacun vaque à ses affaires ; le compositeur à sa carrière, l'interprète à son instrument. Ceci se conclut en une apocalypse finale dont seuls les sourds patentés peuvent sortir indemnes.

J'oubliais les conférences de Darmstadt, dégénerescence de ce qui fut, jadis, des cours et qui ne servent plus qu'à alimenter les curriculum vitae des intervenants ; toutes les heures, un compositeur défile au micro, vantant, qui les mérites de sa dernière œuvre, qui les avantages incomparables de son nouveau système de composition, qui l'impossibilité radicale de parler de cet art ineffable et mystérieux qu'est la musique.

C'est dire que Darmstadt est devenu cette sorte de congrès qui rassemble tous les 2 ans les spécialistes de la musique contemporaine comme en d'autres endroits, en général plus ensoleillés, se rassemblent une fois l'an les spécialistes de la cantharide ou les anciens élèves du couvent des oiseaux.

L'atmosphère générale, on l'aura compris, n'y est guère propice à la musique, et à la pensée. Quelques rares concerts cependant surnageaient, situés plutôt en début de période, avant que ne se déclenche l'avalanche terminale. J'ai particulièrement apprécié la qualité des deux concerts de l'''Ensemble Modern'', nouvelle formation de R.F.A. et bien sur ceux du quatuor Arditti encore que leur programme fût cette année un peu terne.

Que ressort-il de ce tour d'oreille ? Pour ma part, une certaine déception vis à vis de la jeune école anglaise qui parait s'enfermer dans une musique brutale, aux dynamiques étalées, aux figurations univoques jetées à plat comme si l'on enchaînait à 150 km/h des autoroutes balisées, sautant de l'une à l'autre par des bretelles annoncées longtemps à l'avance ; musique sans grande énergie malgré sa débauche sonore.

Les italiens faisaient cette année une offensive de séduction maniant avec candeur l'étiquette ''Nouvelle-Vague-des-jeunes-compositeurs-italiens''. Il y avait là quelques œuvres tout à fait significatives mais qui perdaient en ce regroupement de leur relief, cette entreprise de marketing (de ''réclame'' en français ?) faisant plutôt ressortir les maniérismes d'écriture communs aux élèves ou émules de Donatoni et Ferneyhough.

Rien de significatif, hélas, venant des Pays de l'Est, peut-être en raison d'une absence notable de compositeurs polonais.

Les Etats-Unis délivraient pour leur part leur cortège habituel de répétitifs et de néotonaux. Les Pays-Bas affichaient une diversité sympathique en un enthousiasme (Gaudéamus !) assez juvénil. La France était représenté par les ateliers de l'A.R.I. L'Allemagne restait une fois de plus la grande énigme, toujours embarrassée de son histoire ; c'était d'ailleurs comme si l'ensemble de ces rencontres restait encombré de cette absence de problématique musicale allemande et, par là comme par d'autres biais, accablé d'un vide.

F.N.

livres

VINGTIEME SIECLE
IMAGES DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

Textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien

Editions Papiers, avec le concours de la SACEM

Jean-Pierre Derrien a réuni pour faire ce livre des textes et des entretiens qu'il a répartis en deux groupes : on trouve d'une part (''Géographies'') les contributions de musicologues - au sens tout à fait général de ce mot - ou d'interprètes, d'autre part (''Figures'') celles de compositeurs censés être représentatifs de leur génération. Du choix des uns ni des autres, il ne m'appartient de discuter ici.

Curieux manteau d'Arlequin. Certains parlent surtout de la place qu'occupe, ou occupait autrefois, la musique dans la société française, donc des institutions, de l'enseignement, des rapports de la vie musicale avec la vie politique.

D'autres (parmi les compositeurs) parlent simplement d'eux-mêmes, des problèmes qui leur sont propres, de leurs souvenirs, de leurs œuvres, voire de leur dernière œuvre. C'est souvent révélateur des personnalités, parfois touchant, parfois ridicule.

Plus intéressantes seraient, si elles se détachaient plus nettement des condisérations en tout genre, les réponses à la question : ''Y a-t-il une musique française ?''. Du moins suppose-t-on que c'est le genre de questions que la mise en forme des entretiens a amené Jean-Pierre Derrien à supprimer - on peut le regretter. L'opinion revient assez souvent, selon laquelle la musique française se caractériserait par un certain souci de l'harmonie, ou du moins, si l'on refuse l'idée de l'existence d'une tradition française, une certaine pérennité dans le soin d'apporter à la dimension verticale de la musique, par opposition du souci qu'auraient généralement les allemands de la dimension horizontale. Ce point de vue, pour schématique qu'il est, ne saurait être entièrement faux. Mais le souci de ''la belle harmonie'', dans ses derniers avatars, et la conception du temps musical qui en découlerait, autorisent-ils une résurgence de la question nationale en musique, même si cela se fait par la bande ?

Regrettons que Jean-Pierre Derrien n'ait pas demandé à des musiciens étrangers de dire leur sentiment sur la musique française. Peut-être certains eussent-ils répondu, tel Brahms recevant Saint-Saëns, je crois : ''La musique française n'existe pas''. Ce qui peut se comprendre de deux manières. Soit : la musique est allemande. Soit : la musique *est*, elle ne saurait être ceci ni cela, elle ne saurait être française, pas plus que n'était français l'infortuné Hector, un rat envoyé dans l'espace et dont un journal, dans les années cinquante, relata la fin en ces termes : ''Le *rat français* Hector est mort hier''.

H.G.

CONTRECHAMPS N° 6

Musiques nord américaines

Avril 1986 - Ed. l'Age d'homme
5, rue Férou - 75006 PARIS

Contrechamps, longtemps la seule revue francophone de musique contemporaine, apporte, deux fois par an, à l'exégèse de celle-ci, de solides dossiers dont on a reconnu, outre l'opportunité, la qualité et le discernement. *Contrechamps* consacre ses deux numéros de 1986 à la musique nord américaine. Celui de l'automne (à paraître) cernera quelques personnalités cruciales: Ives, Ruggles, Cowell, Antheil. Le n°6, paru en avril, propose un plan d'ensemble de la production nord américaine du XX[e] siècle. Le sommaire, bien composé, fait se rejoindre les gloires mythiques: de Aaron Copland à Steve Reich en passant par Elliott Carter.

Les limites nationales d'un panorama, d'un questionnement esthétique offrent quelques écueils et il n'est pas rare, quant à l'amérique, qu'un chapelet de redites les parcoure, rabâchant toujours les mêmes truismes lorsqu'il s'agit de saisir une identité: vitalité rythmique, triomphe sur la vieille Europe, liberté face à la tradition, etc. Le recueil de *Contrechamps* échappe en grande partie à ce travers habituel et nombre de ses approches sont neuves, n'étaient quelques vieilles pages indigentes disposées par ci par là mais que contrepointent habilement la jeune génération. De ce côté, je noterai l'étude que Vincent Lajoinie donne des *Makrokosmos,* 24 pièces pour piano, de George Crumb. Une présentation utile d'une musique déconcertante et qui n'a pas encore établi la réputation qu'elle mérite. V. Lajoinie émet cependant un fiel bien inutilement militant, et presque suspect, pour la défendre contre ses détracteurs. Au surplus l'explique-t-il avec conviction. Encore: la polémique - le dialogue de sourds -très juteuse, entre Steve Reich et Clytus Gottwald, son critique sévère; ainsi qu'un panorama des répétitifs par Christopher Fox, à partir des dernières œuvres de Steve Reich et de Phil Glass. Meredith Monk, enfin accorde un court entretien à Pablo Ortiz.

Quant aux aînés: la parole est donnée à Morton Feldmann et Milton Babbitt, tous deux dans une noirceur aigre et mélancolique, regrettant déjà le temps enfui des avant-gardes. Il faut saluer une brève étude sur l'œuvre de Conlon Nancarrow dont on a dit l'importance initiatrice (Carter et Ligeti). Elle nous permet de lire pour la première fois (quant à moi) cette musique dont on aurait pu croire qu'elle ne pouvait s'écrire mais se ''trouer'' seulement. Il y a là treize pages d'exemples que l'on dévore avec avidité.

John Cage et Elliott Carter apparaissent comme les deux pôles de ce numéro. Rien de décisif sur Cage; en revanche le bloc Carter est le passage le plus intéressant du volume, et sans doute grâce à Charles Rosen qui questionne abondamment le compositeur et donne des fragments d'analyse, des impressions d'interprètes ayant trait à la Sonate pour piano de 1945, œuvre qui engage des révolutions déjà carteriennes dans un cadre encore formellement classique et en grande partie tonal.

Dans un désert critique bien aride - en langue française - cette contribution de *Contrechamps* est un oasis à quoi nous renvoyons - ouvrage qui donne à lire la légendaire diversité américaine dont la synthèse est habilement tentée par Jacques Demierre dans son avant-propos.

G.P.

Dossier de Presse du Pierrot lunaire,

réuni par François Lesure

Edition Minkoff

Après le dossier du *Sacre,* voici réunis, reproduits tels quels en quatre langues (sans traductions, avec une petite préface sèche et quelques notes), les articles de presse consacrés aux premières exécutions du *Pierrot lunaire,* en Allemagne (1912), puis en Suisse, à Paris, New York, Londres (1922, 1923), et lors de la tournée italienne que Schönberg effectua en 1924. Un ensemble de textes passionnant, drôle, révélateur de l'embarras, parfois de l'enthousiasme, des critiques; des récupérations jésuitiques de ceux qui ont aimé sans savoir pourquoi; jusqu'à ceux qui, à New York ou en Bavière, crient simplement: Pfui!

On aimerait considérer ce livre comme un texte unique, un ensemble ''structuré'', égrener les clichés récurrents, relever toutes les stratégies inconscientes devant un objet radicalement nouveau, qui provoque, et met à bas toutes les catégories habituelles. Beaucoup s'en tirent en qualifiant cela de bruit; voilà qui dispense de tout effort. Les notes de Schöenberg, autant de cailloux lancés contre les vitres de la tonalité. (pp. 16, 25, 59, 125). Ou bien, le compositeur est un sadique, un cruel, dont les croches, comme des poignards chauffés à blanc, pénètrent la chair de l'auditeur. (p. 20) Les connotations politiques s'y greffent vite: le voilà ''anarchiste'', ''nihiliste'', sans parler du fil juif qui parcourt ces textes. En France, comme de droit, l'on vomit cette ''bouffonerie'' à droite, à l'Action Française, à l'Echo national, et le dilettantisme notoire de Gabriel Marcel ''éprouve une satisfaction à penser que ce n'est du moins pas chez nous qu'a été distillé ce poison''. (p.134)

Plus subtils, et supposant déjà quelque indulgence, sont les tours de passe-passe sur la mimésis: si *Pierrot* est laid, c'est qu'il *représente* la laideur: une des premières stratégies d'annexion d'une musique étrange, qu'il faudra domestiquer tant bien que mal, et une tactique possible pour pénétrer dans cet espace méta-mathématique, où les lois euclidiennes n'ont plus cours (p. 117). Ces tâtonnements sont passionants à observer, et cette recherche, sans cesse, d'alibis; le texte par exemple est une excuse; à poésie morbide, musique absconse, c'est normal, et presque un progrès. Les uns veulent bien de cette atonalité parce qu'elle est douce, moëlleuse, raffinée, les autres l'absolvent parce qu'ils y repèrent des canons: ça n'est donc pas de la foutaise. Et Vuillermoz constate que ces dissonances, au fond, ne sont pas très différentes du jeune Catalan Frédéric Mompou (p. 109).

Bref, les métaphores fleurissent sur un humus de bêtise, mais aussi souvent de sincérité, et deux trois articles sont toujours intéressants à lire, informent vraiment. Il y a dans cette documentation quelque chose de pathétique, de cocasse, et comme aussi une leçon de modestie.

M.K.

CELESTIN DELIEGE:
INVENTION MUSICALE ET IDEOLOGIES

Ed. Christian Bourgois; 390p. 160F

Célestin Deliège vient de faire paraître aux éditions Ch. Bougois sous le titre ''Invention musicale et idéologies'' un ouvrage consacré à l'esthétique et à la sociologie de la musique. Ce recueil d'articles est architecturé pour les besoins de la publication et complété d'introductions et développements divers. L'ensemble s'articule en trois grandes parties traitant successivement de questions esthétiques générales, d'œuvres musicales singulières (Debussy, Boulez, Stravinsky...) et des conditions de l'invention musicale contemporaine.

Il est difficile de rendre compte d'un tel recueil qui met en parallèle des textes de propos très divers. La lecture en est par contre facilitée puisque l'on peut aisément y circuler, à allure variée, d'un chapître à l'autre. Je développerai donc ce compte-rendu selon mon propre trajet, sélectionnant dans chaque partie de l'ouvrage un chapître qui incite plus particulièrement à la réflexion. Ce livre parle moins de musique que de sociologie, d'esthétique et de philosophie; qu'on ne s'étonne donc pas si j'adopte le ton fixé par cet ouvrage. Ce dernier suggère la discussion; il s'inaugure d'un appel explicite au débat d'idées; je m'y engagerai, convaincu que dans le domaine musical trop rares sont aujourd'hui les ouvrages théoriques qui, tel celui-ci, invitent à la discussion et à la controverse.

1) En un chapître entier, Deliège traite de *''la conjonction Boulez-Mallarmé''*. Il met ainsi en évidence, grâce à une minutieuse analyse de la ''Première improvisation sur Mallarmé'', des convergences précises entre forme du sonnet et forme de la composition musicale. Deliège interprète le travail de Boulez comme une tentative d''''ouverture du vers à la mobilité'' (157) en sorte de ''sauvegarder (...) des aspects d'une prérogative du verbe'' mallarméen et en même temps d'en ''multiplier les lectures possibles'' (147). Deliège cependant se refuse à toute analyse classique des séries utilisées ici par le compositeur. Curieusement, Deliège ne s'en explique qu'incidemment, en une note de bas de page: ''le mode d'extraction des structures morphologiques d'une série n'apporte un renseignement vraiment pertinent que s'il coincide sans ambiguité avec la structure telle qu'elle se dévoile'' (149).

Il y a là, formulé comme par inadvertance, un postulat qui consiste à n'accorder de pertinences à l'analyse des calculs écrits de la partition que lorsque ceux-ci se présentent à l'audition en toute clarté. Cela conduit Deliège à la formulation suivante de la dialectique musicale: ''il y a, chez Boulez, un souci d'affirmer une forme tout en la voilant; de refuser la donnée immédiate comme trop simple, trop claire; une recherche de l'évidence, mais à condition de l'enfouir dans une dimension qui la tempère'' (170).

Ces différents points ouvriraient à d'amples discussions. Ils constituent des positions tranchées que l'on eût aimées plus ouvertement développées. Il ne va guère de soi, en effet, de limiter ainsi l'analyse aux rares cas où écriture et perception sont alignées. Fixer une telle norme, n'est-ce pas s'interdire des rapprochements plus essentiels entre Boulez et Mallarmé, plus enracinés dans les structures des œuvres?

N'y-a-t-il pas là une vision très réductrice de la dialectique boulezienne, assimilée ici au jeu de cache-tampon, vision oblitérant ce qu'il y a chez Boulez de dialectique structurale (qu'il partage bien sûr avec Mallarmé), d'opérations où le soustractif (ce qui manque) est cause de la structure et pas seulement enjeu d'illusion? Si la série boulezienne s'absente de la représentation sonore, n'est-ce pas pour mieux multiplier son efficacité, pour majorer ce dont elle est cause et qui circule dans la disparité des plans écrits et entendus? Plutôt que soumise à quelques manipulations d'illusionniste, ne faut-il pas plutôt voir en la série cet ''aboli bibelot d'inanité sonore'', ''ce seul objet dont le néant s'honore'' qui jamais ne se posera sur la crédence du salon ni ne se reflètera en son miroir, non point qu'on l'ait un temps escamoté et qu'il doive réapparaitre après quelque opération de prestigiditation mais plutôt qu'il soit de son essence de cause de manquer? Ainsi la conjonction Boulez-Mallarmé reste à mes yeux infondée tant que référée à des rapprochements restants à la ''surface'' des œuvres et sans prise sur les opérations profondes de composition du musicien et du poète.

2) Il y a dans tout ce livre une méthode qui constamment semble entraver le déploiement de l'imagination de l'auteur. Cela se donnait dans l'article précédent comme une nécessité de ''l'objectivité de l'analyse'' (170), un refus de tout ''point de vue a priori dans l'analyse de l'œuvre'' (169), un refus du ''risque de l'arbitraire'' (169), un refus même ''des contingences subjectives'' (263), autant de points de méthode que Deliège tente de systématiser dans un article intitulé: ''Diabolus in musica?''. Il y propose un *test de falsification des œuvres musicales* consistant à inoculer ''des énoncés aléatoires, éléments de parasitage et de redondance '' (268) pour examiner ensuite si l'on peut les y déceler. Que l'œuvre rejette ces cellules hétérogènes et elle sera déclarée saine et consistante, qu'elle les assimile et on la dira redondante et pathologique.

Implicitement le critère de détection reste l'oreille. On retrouve là le postulat tacite: ne vaut dans la musique contemporaine que ce qui valait dans la musique tonale; ou encore: ce qui s'écrit doit s'entendre. Il y a là la rémanence de cette thèse selon quoi le monde de la composition contemporaine reste unifié entre œil et oreille, qu'un ordre visible mais inconscient pour l'oreille n'aurait pas de signification.

Cette thèse mériterait plus d'argumentation de l'auteur car elle a des implications majeures; par exemple de faire valoir aujourd'hui des musiques que j'appellerai naturalistes où l'oreille se complaît en spectres harmonieux, d'autant plus aisément en harmonie avec la partition que celle-ci est moins écrite et plus graphique. Le test de falsification que propose Deliège conduit en effet à ce que les musiques les moins falsifiables et par là déclarées les plus cohérentes soient celles où la figuration audible est la plus élémentaire (musique répétitive), en tous les cas la plus homogène (musique spectrale) et sans décalage ou torsion par rapport à l'ordre écrit. Il y a là un parti pris trop dissimulé, à mon sens, derrière un voile d'objectivité et de scientificité.

L'idée de la falsification vient de K. Popper; il y aurait à discuter cet engouement pour Popper dans certains cercles musicologiques. On en attend visiblement, à trop bon compte, la perspective d'un label de scientificité. Remarquons plusieurs points dans le maniement de cette référence: d'abord la procédure de réfutation chez Popper n'est pas séparable d'une problématique de la conjecture, de l'hypothèse, donc d'un engagement subjectif minimum; de plus toute réfutation ouvre à une refonte, plus ou moins vaste, de la preuve et du domaine ainsi saisi, non à son annulation pure et simple. La réfutation n'est donc pas une sorte d'arrêt ou de jugement ''objectif'' faisant l'économie de l'interprétation analytique; surtout, par un maniement trop empirique de l'idée de falsification, on oblitère le point le plus significatif des travaux de Popper: sa critique de l'induction, de la vision selon quoi la découverte scientifique procéderait de la collecte des faits et de l'examen de la réalité comme le fruit procède de l'arbre.

Imre Lakatos, dans son livre: ''Preuves et réfutations'' (Ed. Hermann) décrit ainsi la mise en scène de ce style inductiviste, hégémonique dans les sciences de la nature et que certains musicologues souhaitent visiblement

étendre à leur domaine: ''l'article idéal, rédigé dans ce style, part d'une description précautionneuse du schéma expérimental, suivie de celle de l'expérience et de son résultat. Il arrive qu'une généralisation conclue l'article. La situation-problème, la conjecture que l'expérience se devait de vérifier, est cachée. L'auteur se vante d'un esprit vide, d'un esprit vierge. L'article ne sera compris que des quelques-uns qui connaissent effectivement la situation-problème'' (184).

Le mérite de Popper est de mettre à mal cette prétention à l'induction, du moins dans les sciences dites expérimentales. Je ne crois donc pas qu'il y ait sens à prôner un ''modèle popperien'' (21) sans s'insérer dans sa critique de l'induction.

3) *La méthodologie* que propose Deliège dans les premiers articles de son ouvrage relève pourtant à l'évidence de cette logique inductive. L'auteur expose en détail ''un programme de recherche'' (45-46) qui fait se succéder collecte des faits, recensement de documents, mise en ordre des observations dans la présomption que sortira de tout cela, en fin de compte, une idée ''objective''. L'auteur d'ailleur ne cesse tout au long de l'ouvrage de faire valoir l'importance des faits (43, 55, 140 ...), du document (16, 47 ...), de la réalité et de l'objectivité (15, 257 ...), de la neutralité (270), de l'observation (21, 45 ...), du vérifiable (24, 46 ...).

Très curieusement Deliège déclare pourtant à maintes reprises vouloir se démarquer de l'inductivisme (42, 44, ...) et, mieux, désigne l'induction comme le ''piège le plus redoutable'' (38) de son entreprise. N'y-a-t-il pas là, en cette contradition, la conséquence de son désir de donner à la musicologie un statut scientifique quitte pour ce faire à forcer un peu trop la note et "appliquer", vaille que vaille, des ''modèles scientifiques'' incertains à une situation toute autre?

Si référence il fallait, mieux vaudrait alors selon moi adopter la position de J.J. Rousseau déclarant dans son Discours sur l'origine de l'inégalité: ''Commençons donc par écarter tous les faits car ils ne touchent point à la question''.

4) Deliège consacre un autre article à *la théorie sérielle* argumentant la thèse suivante: "le phénomène sériel s'inscrit dans une ligne philosophique non cartésienne'' (322). L'argumentation de cette thèse, véritablement inédite, tient à ce que le sérialisme, à la différence du système tonal, refuserait la distinction entre localisation et mouvement de l'objet, s'écarterait d'un engendrement du tout à partir des éléments, ne procéderait pas à une création de ses relations à partir de leurs constituants, ne disposerait pas d'un système objectif indépendant du compositeur.

Il y a là, comme dans tous les points névralgiques de cet ouvrage, cet alliage déconcertant de propositions originales, souvent stimulantes, et de formulations en raccourcis saisissants.

Il y aurait dans cette thèse matière à maints développements que je déplore un peu de ne pas trouver dans cet ouvrage, non qu'il faille nécessairement alourdir toute thèse de ses justificatifs mais plutôt qu'ici le discours se présente comme un résultat un peu abrupt de prémisses qui nous manquent. Si l'on tente de les reconstituer on voit bien qu'il faudrait discuter ce que cette thèse présuppose à propos:

— du système tonal; celui-ci ne connait-il pas également la distinction entre localisation et mouvement de l'objet, ne serait-ce que si l'on prend au sérieux la dialectique entre le ton et le thème?

— du sérialisme; peut-on nier sa dimension structuraliste donc son mode de pensée consistant précisement à dissocier nature des objets et caractère de la structure qui les met en rapport? Peut-on oublier que le sérialisme engendre ses ensembles à partir des éléments qu'il a précautionneusement ordonnés, que pour lui le multiple résulte de la prolifération de l'un?

— du cartésianisme; peut-on à ce point le réduire au 3e précepte du Discours de la méthode ou aux règles 5 et 6 pour la direction de l'esprit? Peut-être est-ce ici prendre trop au sérieux ce qui ne serait dans ce livre qu'une boutade mais comment détacher le sérialisme du cartésianisme moderne qu'on trouve engagé par exemple dans la linguistique chomskyenne, dans la psychanalyse...?

Ces simplifications excessives expliquent que l'auteur ne trouve plus, pour rendre compte de la ''désertion prématurée du sérialisme par de nombreux compositeurs'' (325) que des raisons futiles: ''les pressions conjuguées du management, des appareils politiques et des médias''. La raison de cette désertion serait, à mon sens, à trouver non dans des pressions extérieures à la musique, en vérité, d'une importance secondaire, mais plutôt dans les difficultés internes à tenir aujourd'hui une position moderne sur la question du cartésienne, difficulté tenant à l'exigence intellectuelle de refonte que cela implique et que peu, parmi les compositeurs, sont prêts à assumer.

★★★

Il y a, au travers de tous les articles de cet ouvrage, un fil qui court, qui est la véritable cause de Célestin Deliège: son désir incessamment répété d'*élever la musicologie au rang des sciences humaines.* Ce désir se définit sur fonds de distinction entre musicographie et musicologie (16) qui reproduit implicitement la distribution de Levi-Straus entre ethnographie et ethnologie. On retrouve là le couple, depuis longtemps assorti, de l'empirisme (qui collecte les faits, si possible bruts et nombreux) et du formalisme (qui produit un ''modèle'', si possible entièrement calculable, de l'objet réel postulé).

Faut-il, là encore, importer dans le champ théorique de la musique (qui n'a rien d'évidemment scientifique) de telles considérations, comme si elles allaient de soi, alors qu'elles divisent violemment le monde épistémologique?

Deliège prend, je crois, quelque plaisir à emmêler l'écheveau des questions théoriques; il est vrai que cela fait la saveur de certaines pages et le côté stimulant de certains détours (je songe par exemple à ce rapprochement proposé entre chromatisme dans le système tonal et indétermination dans le sérialisme p. 323) mais là encore comment ne pas relever quelques traits qui ont, dans ce livre, une certaine importance et dont l'affirmation réitérée ne cesse d'interroger:

— comment parler du marxisme de façon significative si l'on y voit pour l'essentiel un économisme (somme toute très commun), (49, 311...) croisé d'une sociologie (assez plate), (26, 30...) oubliant ainsi ce qui fait la vérité de son histoire: la politique?

— comment se réclamer de la science et se référer sans arrêt à la psychologie, qui plus est sans que jamais n'apparaisse l'idée, l'énoncé même, qu'existerait la psychanalyse?

— comment à ce point assimiler art et science en cette figure à la mode, de l'Art-Science et de l'ingénieur son prophète? Au lieu d'ainsi les fusionner au prix d'un double rabattement (de l'art sur la culture, de la science sur la technique) ne faudrait-il pas plutôt approfondir les conditions de leur contemporanéité (ce qui est bien autre chose que les conditons de leur alliage)?

On aura deviné que je ne pense pas qu'il y ait nécessité de parler d'une science de la musique et s'il y a sens à s'engager dans une théorie de la musique, entreprise que je crois encore dans les limbes, encore faut-il savoir s'y inscrire en assumant la part irréductible de subjectivité qui est requise de tout un chacun écrivant sur la musique, part qui ne manque en vérité jamais tout au long de ce livre, c'est son charme et son intérêt, mais qui semble presque toujours s'y donner accompagné d'excuses, en une tournure fautive qu'il n'y a pas lieu à mon avis d'avoir.

Ici comme ailleurs, s'il n'y a pas d'innocence empirique concevable, il n'y a pas plus à se déprendre d'une culpabilité qui pèserait sur l'énoncé ''subjectif'' ''invérifiable''.

F.N

ANALYSE MUSICALE
revue trimestrielle

Cette revue, lancée il y a un an, consacre une part importante de chacun de ses numéros à un dossier. La musique contemporaine y est, peu ou prou, régulièrement présente. Le n°3 s'intéressait au timbre quand le n°4 s'attachait à quelques analogies entre musique, peinture et littérature. On nous annonce que le numéro suivant sera consacré à la pédagogie de l'analyse.

Des numéros déjà parus, le dossier sur le timbre était certainement le plus convaincant, le plus significatif par la variété de ses intervenants; trois contributions étaient plus spécialement à remarquer:

— celle de Michel Chion qui argumente la dissolution de la notion de timbre au nom d'une rupture essentielle entre qualité du son et nature de la source sonore.

— celle de Robert Piencikowski sur les différentes fonctions du timbre chez Messiaen, Carter, Boulez et Stockhausen; contribution un peu concise mais on nous annonce sa prochaine publication en une version plus développée dans un autre ouvrage.

— celle de Jean-Claude Risset, surtout, qui propose là un vaste article de synthèse sur le statut musical du timbre et sur la façon dont les travaux avec ordinateur ont pu le modifier.

Bruno Laure

LA REVUE ALLEMANDE "MUSIK TEXTE"

Avec *Melos*, la revue *Musik Texte* (à qui nous avions emprunté l'article de Helmut Lachenmann publié dans notre N°1) est en Allemagne la publication la plus intéressante dédiée à la musique contemporaine. Quatre numéros paraissent par an, d'une soixantaine de pages bien remplies, brassant un champ très vaste; les compositeurs allemands y sont présents sans exclusive. Chaque livraison comporte, en ''avant-première'' souvent, quelques pages de musique: œuvres de Globokar, Walter Zimmermann, Tom Johnson ou Cage dans les derniers numéros. Relevons un dossier Rzwewski et une analyse de *Chiffre* de Rihm (N°11), des articles sur Walter Zimmermann (N°12), les pages consacrées à Xenakis, à la *3e Symphonie* de Lutoslawski et à Nigel Osborne (N°13), un dossier autour de la ''Nouvelle Tonalité'' et de Gœyvarts (N°14), enfin les articles sur Nunes et Trojahn (N°15). - Abonnement: Musik Texte, D 5000 Köln 30, Postfach 30 04 80.

M.K.

disques

KAIJA SAARIAHO
Verblendungen - Jardin secret I
Laconisme de l'aile - ...sah den Vögeln .

BIS LP-307 (disponible en France)

''Ignorants de leur ombre, et ne sachant de mort que ce qui s'en consume d'immortel au bruit lointain des grandes eaux, ils passent, nous laissent, et nous ne sommes plus les mêmes. Ils sont l'espace traversé d'une seule pensée.''

La qualité sonore de ce *Laconisme de l'aile* de Saint-John Perse définit non seulement l'expression de la pièce du même nom (composée en 1982 pour flûte solo) et à laquelle elle sert de rampe de lancement mais aussi la bipolarité du langage de Kaija Saariaho en général. Dans un registre sombre elle abandonne une pâte cotonneuse et savamment amorphe (rendue ici par ''sombre'', ''mort'') sur laquelle se développe le sifflement d'un murmure titillant l'intimité (''passent'', ''laissent'', ''espace''). Dans le cas du *Laconisme,* Kaija Saariaho parvient à donner de l'épaisseur à la ligne évanescente tracée par la flûte et inverse un des rapports traditionnels de la perception musicale: ce sont les arabesques du monologue instrumental qui rythment le silence et non le contraire.

Dans cette méditation passant par un constat obligé de la matière (souffles, multiphoniques, bruits de clef) transparaît une recherche sur le timbre, préparatoire dans sa volonté de structuration aux investigations systématisées par l'ordinateur dans des œuvres telles que *Jardin secret I* (1984-85) ou *Verblendungen* (1982-84). La première, réalisée à l'Ircam, manifeste une sorte de séquestration de la substance essentielle. Celle-ci, proche du vide, est constamment cernée par une boucle, plus ou moins reserrée, entretenue par des battements réguliers ou par la répétition mécanique d'une cellule. La réussite de *Jardin secret* provient sans doute de la forte relation entre matériau et forme que l'on assimilera à un principe de résonnance, régulateur du temps comme de l'espace.

Verblendungen est l'illustration la plus claire de ce que l'on pourrait entendre par raffinement dans la musique de Kaija Saariaho. Exposée comme un gigantesque decrescendo tablant sur deux sources de plus en plus équivoques (orchestre et bande préparée au GRM), cette œuvre, par ses bornes extrêmes, rend compte en fait d'un désir profond du compositeur: l'aspiration à l'inaudible. L'accord initial, imperceptible par la trop grande quantité d'informations servies par une dynamique maximale, présente alors le même impact qu'une fin sussurée et inaccessible en raison d'une trop subtile épuration.

Au pemier abord *...sah den Vögeln...* semble étranger au langage précédemment esquissé. En fait, on devine derrière l'étalement des couleurs, un goût pour la matière en suspension et on entrevoit au-delà d'un principe structurel un peu théâtral, l'intention d'un temps musical délicatement fracturé. Cependant dans cette œuvre composée en 1981 lors de la période d'étude avec Brian Ferneyhough, le style reste encore à l'état de virtualité..

Pierre Gervasoni

GYORGY LIGETI

Œuvres pour clavecin et 2 pianos, Trio

(disque Wergo 60100)

Wergo se voue avec beaucoup de fidélité à l'œuvre de Ligeti; voici ses dernières preuves: 6 pièces pour claviers et le premier enregistrement du Trio pour violon, cor et piano.

Trois pièces pour clavecin d'abord: *Passacaglia ungherese* et *Hungarian Rock*, pièces de 1978 dans le goût encore plaisant d'un pastiche, puis le célèbre *Continuum* de 1968, musique ''de trame'', toutes trois souvent enregistrées et solidement défendues ici par Elisabetn Chojnacka dont on connaît la veine bien entraînante.

Nouvelle version des 3 pièces pour deux pianos par Antonio Ballista et Bruno Canino qu'il est opportun de comparer à celle qu'avaient donnée les frères Kontarsky chez Deutsche Grammophon. Ces derniers proposaient un interprétation plus minutieuse, peut-être plus claire, plus incisive, notamment dans la première pièce (Monument). Ballista et Canino sont, en revanche, sulfureux à souhait dans les ''fusées'' de la dernière pièce.

Mais la grande surprise de ce disque, c'est l'enregistrement du déjà fameux Trio, une des dernières compositions de Ligeti qui semble nous donner là une galéjade doucement postmoderne: magie retrouvée du triton, retour du thème, rythmes impairs, guillerets et slaves. Au vrai, ce Trio est une affreuse turpitude, infiniment trop longue pour être drôle. Je ne découragerai cependant personne de l'entendre; c'est une curiosité, un nouveau point à marquer sur la feuille des températures ligetiennes. Je n'ai, de fait, ni le recul, ni la tranquillité d'esprit pour juger du violon de Saschko Gawriloff, du cor - toujours si beau - d'Hermann Baumann, et ni du piano d'Eckart Besch.

La récupération des idiomes classiques et des vieilles formes telle qu'on la trouvait en pastiche dans *Hungarian Rock* ou *Passacaglia ungherese* et qui produisait également tout la charge parodique du *Grand Macabre,* se trouve soudain, dans le Trio, investie de sérieux, cautionnée par une décision esthétique dont on ne veut pas croire qu'elle conduira Ligeti à un nouveau tournant.

Bref, un disque aporétique - et finalement divertissant - qui peut indiquer par ses tensions et ses signaux paradoxaux, les jalons d'une crise de l'écriture.

G.P.

PHILIPPE FENELON

Collection Musique Française d'aujourd'hui

Harmonia Mundi - HMC 5180

Philippe Fénelon, ''jeune compositeur'' - comme l'on dit - , paraît au disque bien pourvu avec un programme séduisant. Deux pièces pour solistes: *Paral. Iel*, pour basson, créé par l'impavide Ouzounoff lors du festival des Manca de Nice en 1985; puis, *Epilogue,* pour piano; une pièce attachante, toute d'une plume diserte, agrippant ses développements parfois difficiles à suivre à un ré obstiné. Hélas, le piano ardemment sollicité par Caroline Haffner finit par abdiquer de son accord, chemin faisant.

Deux pièces pour ensemble complètent le programme: *Diagonal* pour 14 instruments (commandé et interprété par l'Ensemble Intercontemporain - direction Peter Eötvös). Mais il faut surtout retenir *Maipù 994* (sic - titre un peu giralducien mais incontestablement moderne) pour 8 instrumentistes, la pièce la plus réussie de ce disque, la plus éminemment ''fénelonienne'' en ce qu'on y entend de diaprures instrumentales disposées le long d'un parcours un peu rhapsodique qui laisse émerger les solistes, tout à tour; un temps étiré, une couleur très personnelle, notamment dans la deuxième partie de la pièce (mêmes interprètes que *Diagonal*).

Philippe Fénelon est, comme son grand homonyme, habile, rhéteur. Ce n'est pas sans impatience que nous attendons son *Chevalier Imaginaire* (ou la Passion de Don Quichotte), opéra dont il a composé le livret d'après Cervantès et Kafka et où pourra s'exprimer sans doute tout ce que nous lui connaissons d'hispanité.

G.P.

Gilbert Amy

Erato / Musique Française d'aujourd'hui

On trouve rassemblées sur ce disque quatre œuvres d'Amy: le court hommage funèbre *D'un désastre obscur* pour voix d'alto et clarinette, chanté ici par la belle voix de Benedetta Pecchioli, que l'on retrouve dans ce qui est peut-être la plus magnifique pièce du disque, *Shin'anim Sha'ananim,* pour voix d'alto, clarinette, violoncelle et ensemble instrumental. Sur un poème séfarade du XI[e] siècle, Amy construit de pures arabesques où reviennent des échos des *Improvisations* bouléziennes, les alliages de vents de Berg, et cette atmosphère concentrée, au delà du ravage, mais si douce, de l'*Abschied* de Mahler. *Récitatif, Air et Variation,* au revers, pour douze voix mixtes a cappella, catalogue des états de la voix - miaulements, crissements, doux accords étalés, litanies précipitées - et *Relais,* pour quintette à cuivres, une partition contemplative, et comme tâtonnante à travers les chemins de l'aléatoire complètent ce disque: un très beau mélange assurément.

M.K.

SOMMAIRE DU NUMERO 1

ANTOINE BONNET : Sur Ligeti
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky
Une Œuvre du passage
FRANÇOIS NICOLAS: Visages du Temps: Rythme, Timbre et Forme
BENOIT JULLIEN : Partitions d'Architecture
DOSSIER HELMUT LACHENMANN
MARTIN KALTENECKER : Le rêve instrumental
HELMUT LACHENMANN : L'écoute est désarmée - sans l'écoute

DANS LES NUMEROS A VENIR

N° 3 : Février 1987
Dossier BRIAN FERNEYHOUGH
FRANÇOIS NICOLAS : Figure et Nature
ALESSANDRO MELCHIORRE : Le labyrinthe de Ferneyhough
BRIAN FERNEYHOUGH : Analyse de *Carceri d'invenzione II* et des *Etudes transcendantales*
BRIAN FERNEYHOUGH : Le temps de la figure

ALDO BRIZZI : Le laboratoire du vide
HUBERT GUERY : Harnoncourt et la question de l'interprétation
CELESTIN DELIEGE : Sur Karl Popper
DENIS COHEN : Entretien
MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet (de l'épigonisme)

N° 4	Dossier Elliott Carter	Juin 1987
N° 5	Recueil/Essai	Septembre 1987
N° 6	Dossier Iannis Xenakis	Novembre 1987
N° 7	Dossier Klaus Huber	Février 1988

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
PAYS .....
Facultatif : TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 70 F.
Étranger : 80 F.

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :
4 numéros, à partir du n° ☐
France : 220 F.
Étranger : 280 F.
Abonnement de soutien : à partir de 350 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :
ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

ENTRETEMPS, est une revue trimestrielle de musique contemporaine, imprimée sur machines Heildelberg par SEF ; 38, rue des Maronites, 75020 ; composé sur matériel Compugraphic par CICERO ; 28, rue des Aiguerelles, 34000 ; montage et photogravure par STANDARD GRAPHICS ; 39, rue Guy Mocquet, 91700.
Création graphique Frédéric BERARD pour Standard Graphics.

Dépot légal 10.86 n° 439